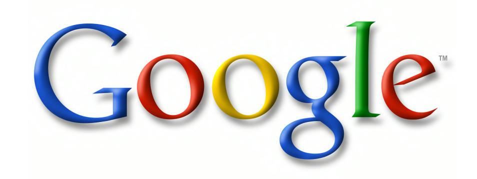
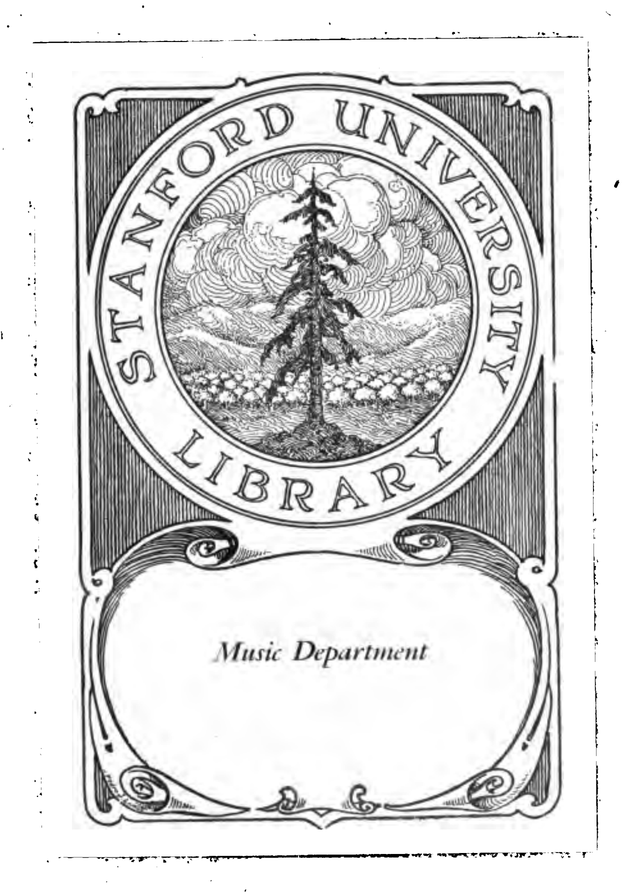



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Les traducteurs de Shakespeare en musique, in-8°. *Baur et Detaille, éditeurs.*

La Musique dans la nature, in-8°. *Pottier de Lalaine, éditeur.*

La Musique dans l'imagerie du moyen-âge, grand in-8°. *Pottier de Lalaine, éditeur.*

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

DE

L'INSTRUMENTATION

DEPUIS LE SEIZIÈME SIÈCLE

JUSQU'A NOS JOURS

PAR H. LAVOIX FILS

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

OUVRAGE RÉCOMPENSÉ PAR L'INSTITUT



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1878

AU MEILLEUR DE MES AMIS

A MON PÈRE

AVANT-PROPOS

Dans sa séance solennelle du 15 novembre 1873 l'Académie des Beaux-Arts mit au concours pour le prix Bordin de 1875 *l'histoire de l'Instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu'à l'époque actuelle.* Le programme à remplir était ainsi rédigé :

Cette histoire devra comprendre :

1° *Un aperçu très succinct concernant la facture et le caractère de chacun des instruments introduits successivement dans la musique d'ensemble.*

2° *Des différentes modifications que ces instruments ont subies depuis leur apparition jusqu'à nos jours et l'influence de ces modifications sur l'emploi de chaque instrument.*

3° *Le parti que les compositeurs les plus éminents ont tiré de ces différents instruments, soit dans la musique instrumentale proprement dite, soit dans la musique vocale.*

Pour traiter un sujet aussi considérable et aussi neuf, dix-huit mois seulement nous étaient donnés; aussi ne pûmes-nous terminer complètement, nous arrêtant en réalité

après Mozart. L'Académie, tout en préférant notre travail à celui de notre concurrent, ne crut pas devoir décerner de prix à un mémoire inachevé et nous accorda une première mention honorable avec une médaille de quinze cents francs, en nous encourageant par les éloges les plus flatteurs, à compléter l'ouvrage et à le publier. C'est cette histoire, aujourd'hui terminée, que nous présentons au public.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

PREMIÈRE PARTIE.

LES INSTRUMENTS.

DEUXIÈME PARTIE.

L'INSTRUMENTATION.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Depuis le XVI[e] siècle jusqu'à Haydn (1500 à 1750).

DEUXIÈME ÉPOQUE.

Depuis Haydn jusqu'à nos jours.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

HISTOIRE

DE

L'INSTRUMENTATION

INTRODUCTION

Place de l'instrumentation dans l'art musical. Coup d'œil rapide sur les instruments du moyen âge et leur enploi jusqu'au XVIe siècle. Quelques mots sur les *faiseurs* d'instruments à la même époque.

Pour montrer tout l'intérêt que présente l'histoire de l'instrumentation, pour faire ressortir l'opportunité du sujet qui nous occupe aujourd'hui, il suffirait, et au delà, de rappeler qu'il a paru digne de l'attention de l'Académie des beaux-arts et que c'est elle-même qui a voulu voir traiter cette question si nouvelle et si pleine d'enseignements. En proposant cette histoire, l'Académie n'a pas seulement obéi à un devoir qui l'oblige à mettre chaque année au concours un sujet artistique; elle a fait plus, elle a consacré par son précieux assentiment les patients et consciencieux travaux de trois générations d'historiens. Elle a donné droit de cité à une science cultivée jusqu'ici par un bien petit nombre, qui tenait trop peu de place dans l'histoire de l'art, et qui était plutôt considérée comme le passe-temps de quelques maniaques érudits que comme une branche de l'histoire musicale. Depuis cinquante ans, grâce aux travaux des Fétis, des Anders, des Coussemaker, les études relatives aux instruments ont pris une réelle extension. Mais n'est-ce qu'à leurs ouvrages que nous devons ces connaissances nouvelles sur l'histoire de la

musique? Ces savants n'ont fait, en étudiant l'orchestre, que suivre le mouvement indiqué par les compositeurs. Chaque œuvre apporte dans l'art instrumental un fait digne d'être enregistré et, en historien fidèle, le critique, forcé de fixer son attention sur cette partie de la musique, dut nécessairement jeter un regard en arrière pour mesurer le chemin parcouru depuis les origines de l'orchestre, constater les progrès d'un art dont l'éclosion est à bon droit considérée comme contemporaine. Aussi peut-on dire que l'histoire des instruments est née, non de la curiosité rétrospective de quelques savants, mais du génie même des maîtres. Grâce aux efforts constants de l'école moderne, l'instrumentation est devenue un art dans l'art même; grandissant chaque jour, elle est arrivée à un degré de perfection qu'il paraît difficile de surpasser, et en face de cette nouvelle conquête de l'esprit humain, l'histoire ne pouvait rester muette.

L'instrumentation est l'art de grouper les instruments de manière à soutenir et à enrichir la mélodie, de manière à colorer l'harmonie, par les différents timbres qui constituent l'orchestre. Avec l'harmonie et la science du développement, elle est de toutes les parties de la musique celle qui demande le plus de goût et le plus de pratique pour être appréciée à sa juste valeur. Elle est à la vérité soumise à la mélodie et à l'harmonie, sans lesquelles elle ne pourrait pas exister, et qu'elle recouvre comme d'un riche vêtement; mais elle a de plus son caractère spécial, grâce à ses oppositions d'effets, dues au coloris varié des timbres, grâce à ses expressions variées et à ses diverses intensités de son, dues à la multiplicité des agents sonores. Elle est comme la mélodie et l'harmonie, une science dont les procédés sont connus et peuvent s'enseigner, mais, comme elles aussi, elle est un art qui a sa source dans l'imagination et qui appartient au génie même du compositeur. Lorsqu'on voit, chez les maîtres, les variétés infinies que présente le style instrumental, lorsqu'on voit avec quelle souplesse l'orchestre obéit aux inspirations du musicien, tour à tour puissant ou gracieux, massif ou léger, brillant ou voilé, dramatique ou pittoresque, suivant la volonté de l'artiste qui le fait résonner, on n'hésite plus un instant à reconnaître que ce sont là les manifestations d'un art véritable dont le propre est d'être varié et multiple comme la musique elle-même, bien plus

encore que les résultats prévus et réglés d'une science aride et sèche. Aussi, sont-ils profondément injustes, ceux qui, ne prenant de la musique que sa surface, traitent de mécanique et de secondaire cet art si puissant et si riche.

Pour l'artiste qui a le sentiment des timbres, de leurs effets, de leur expression, de leurs couleurs diverses, quelle inépuisable source de richesse offre l'orchestre ! Chaque instrument a une voix qui lui est particulière et souvent plusieurs, suivant le registre dans lequel il est employé. Voici le hautbois, tantôt plaintif et doux, tantôt joyeux comme un chant de noce, tantôt strident comme un cri de guerre. Voici le basson qui peut, suivant l'imagination du compositeur, se prêter également aux tristes accents d'une marche funèbre et aux joyeux ébats de villageois en gaieté. Plus loin c'est la clarinette à la sonorité si pleine et si riche, et qui dans ses deux registres, présente des caractères si différents ; ici le cor à la voix tantôt éclatante et sonore, tantôt poétique et voilée. Ici brille la flûte, ce diamant de l'orchestre, lançant joyeusement ses notes comme l'alouette légère dans sa région aiguë, rendue plus brillante encore par les fusées de la petite flûte, ou soupirant doucement la mélodie dans son octave grave. Là, laissant tomber une à une les notes comme une pluie de perles, la romantique harpe semble donner des ailes à la pensée musicale, pendant que la percussion, ce piment de la musique, relève les mille méandres d'un rhythme vif et éclatant. Ici c'est la masse des cordes, cette base de l'orchestre, plus loin le groupe des cuivres tantôt sonnant de brillantes fanfares de guerre, tantôt plaquant gravement de religieux accords. Enfin les instruments nouveaux, véritables éclaireurs de l'orchestre, viennent encore ajouter à la palette sonore la magie de leur coloris et de leur timbre.

Groupés de différentes manières, ces instruments donnent naissance à mille combinaisons. Ils se corrigent et se font valoir les uns par les autres. Quelle douceur et quel moelleux la clarinette ne donne-t-elle pas aux flûtes, hautbois et bassons ; et quelle plénitude le cor, avec ses sons larges et soutenus, ne vient-il pas ajouter à ce groupe ! Fortement assis sur le quatuor à cordes, tout ce petit orchestre chante, pleure, gémit, mugit, court ou se balance mollement avec une incroyable fantaisie. Avec le génie

des maîtres, la variété de l'instrumentation est sans bornes; ses effets sont innombrables. S'agit-il d'accompagner la voix humaine, ce premier des instruments, l'orchestre acquiert alors une indicible souplesse ; non-seulement il se colore de mille façons d'après les sentiments qu'il contribue à exprimer, mais encore chacun de ses timbres se marie amoureusement au timbre de la voix. Il la suit, la soutient, la double, et, manié par une main habile, il en fait ressortir toutes les beautés sans rien perdre luimême de son intérêt.

C'est dans la symphonie que l'art de l'instrumentation prend tout son développement et acquiert toute sa puissance. La symphonie représente pour nous l'idéal de la musique pure ; là, point de poëme pour guider le musicien, point de canevas, point de situation dramatique pour le soutenir. Seul en face de son idée mélodique et de ses développements, le compositeur crée, dans la plus belle acception du mot. Point d'effet de décor, de pompe et de costume; la musique seule est reine, seule elle doit attacher, émouvoir l'auditeur par la beauté, par la richesse et la variété de ses sons, par la logique et la clarté de son développement. C'est grâce à la symphonie que la musique est le premier des arts d'imagination, c'est grâce à elle qu'elle est unique dans le phénomène de la création intellectuelle.

En esquissant rapidement le tableau de l'orchestre, nous avons dû plusieurs fois emprunter à la peinture quelques-unes de ses expressions. L'instrumentation, a-t-on dit souvent, est à la musique ce que le coloris est à la peinture. La comparaison ne manque pas de justesse, mais cependant elle n'est pas absolument vraie. L'orchestre est en effet, pour le musicien, une riche palette où il peut puiser, sans limites, pour rehausser le dessin mélodique, pour définir et affermir la ligne musicale. Depuis les teintes sombres et ternes du basson jusqu'aux nuances pour ainsi dire transparentes de la flûte et aux tons éclatants de la trompette, il a dans sa main, grâce à l'orchestre, la gamme chromatique des couleurs de la musique. Sans vouloir pousser trop loin une comparaison subtile, on peut, avec justesse, trouver quelques rapports entre les timbres de certains instruments et les couleurs employées dans la peinture. C'est ainsi que la flûte peut rappeler l'idée du bleu, le hautbois celle du vert, la trompette et

toute la famille des cuivres les différentes intensités du rouge, et que les sons de la clarinette ont une certaine analogie avec les effets du clair-obscur. Comme le coloris, l'orchestre est destiné à compléter le tableau. Sans lui, la composition, si belle qu'elle soit, n'est pour ainsi dire qu'un dessin ; c'est grâce à lui que le musicien peut donner plus de vie et d'éclat à son œuvre, en agrandir les effets, en varier les développements. Mais ici doit s'arrêter la comparaison, sous peine de confondre dans une seule et même esthétique deux arts qui, par leurs procédés, par leur mode de création, par les sujets qui leur sont propres, diffèrent absolument l'un de l'autre, et n'ont entre eux que les rapports généraux qui relient toutes les productions artistiques du génie humain.

Où le parallèle doit cesser, c'est précisément dans cette forme spéciale à la musique qu'on appelle le développement. C'est grâce à elle que le musicien habile s'emparant d'une mélodie, d'un dessin harmonique ou ryhthmique, peut composer une œuvre de longue haleine, comme la symphonie en *ut* mineur par exemple, faire miroiter la pensée à nos yeux comme un diamant aux mille facettes, lui donner tour à tour l'accent de la passion, de l'amour, de la langueur, de la colère, sans sortir du sujet qu'il a énoncé dans ce que nous pourrions appeler l'exposition du discours musical, pour employer les termes de la rhétorique. Quel précieux secours ne trouve-t-il pas dans les couleurs variées de l'orchestre ! Certes, les souplesses de la modulation, les mille surprises du rhythme, les artifices du contre-point sont pour un musicien de génie une source féconde et inépuisable d'effets sans cesse renaissants ; mais, lorsqu'à ces richesses il ajoute les trésors de l'orchestre, quelle n'est pas la puissance et la variété de son inspiration ?

Et nous ne parlons encore que de la symphonie ; mais jetons les yeux sur la musique dramatique, et l'horizon s'ouvrira devant nous jusqu'à l'infini. Si la musique, par sa nature même, est toujours empreinte d'un certain vague dans l'expression, s'il lui est difficile sans le secours de la poésie de rendre un sentiment bien net et bien défini, du moins, grâce à un don qui lui est propre, elle peut exprimer à la fois dans la même page les sentiments les plus divers et en varier les nuances. C'est alors que l'orchestre vient apporter son inappréciable concours au com-

positeur dans cet art complexe; ce que l'acteur ne peut pas dire, lui l'exprime. Le sentiment qui agite le personnage avant même qu'il ait parlé, c'est l'instrument qui le rendra. Il complète la pensée, il la définit, il en explique les sous-entendus. Que d'exemples n'aurions-nous pas à citer ! et les touchants gémissements du hautbois dans l'air d'Agamemnon : « Je sens retentir dans mon cœur ! » et la belle et courte ritournelle du duo de *Guillaume Tell*, et la sublime réminiscence de la phrase : « Oui, tu l'as dit, » lorsque Raoul, affolé de passion, revient à lui, pense à ses compagnons égorgés et, revoyant le rêve extatique qu'il doit fuir, entend encore résonner à son oreille le doux chant d'amour ! Citerai-je la plaintive élégie des deux cors anglais dans la ritournelle de *la Juive*, le prodigieux mouvement d'orchestre de l'*Iphigénie*, lorsque Oreste, se mentant à lui-même, murmure : « Le calme rentre dans mon âme ? » Ces quelques exemples suffisent pour montrer de quel secours est l'orchestre dans l'expression dramatique ; aussi peut-on dire que l'instrumentation joue à la vérité le rôle du coloris dans la peinture, mais qu'elle a, de plus que lui, sa puissance d'expression indépendante de l'idée mère, indépendante même de la ligne mélodique : elle est presque, comme nous le disions plus haut, un art dans l'art.

Pour suivre dans toutes ses révolutions l'histoire de l'orchestre depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, et avant d'énumérer les instruments qui, semblables aux personnages d'un drame, vont entrer successivement en scène, suivant les besoins des compositeurs et les tendances artistiques de chaque époque, il est bon de jeter un rapide coup d'œil en arrière et de nous arrêter quelques instants sur le moyen âge, ce temps merveilleux de fécondation, pendant lequel ont germé lentement, mais aussi puissamment que dans une terre riche et fertile, tous les ferments qui devaient faire éclore l'incomparable moisson de la Renaissance, ce printemps des âges modernes.

Pendant tout le moyen âge, ce que nous appelons l'orchestre aujourd'hui, c'est-à-dire ces combinaisons de sonorités réglées d'après les rapports de timbres ou les lois esthétiques, n'existait réellement pas. Certainement, il n'est pas rare, dans les descriptions des poëtes et des historiens, dans les représentations des miniatures et des bas-reliefs, de trouver des agglomérations

d'instruments qui, selon toute apparence, devaient sonner ensemble ; mais il en était du luxe des sonorités comme de tous les luxes au moyen âge, repas, étoffes, armes, ornements : c'était la masse, le nombre, que recherchaient les peuples, sans trop s'inquiéter de l'effet artistique. Plus une cour était brillante, plus la bande des ménestrels était considérable, sans pour cela former un orchestre. Pour les imagiers et les miniaturistes, la cour du Roi des rois, dans laquelle ils cherchaient à réaliser leur idéal de magnificence et de splendeur, possédait un nombre d'instruments prodigieux et par la quantité et par la variété. Violes de toutes formes, hautbois, trompettes, orgues portatifs, tout se presse sans qu'aucune loi musicale semble présider à cette levée d'instruments. Lorsque, en tête de son *Livre d'heures*, le bon roi René se représente lui-même, entouré de toute sa cour, que voyons-nous sur ce tableau qui nous fait vivre pour un instant au milieu de la société la plus polie et la plus brillante de France au XVe siècle ? A la droite du roi, un musicien pince de la harpe ; à gauche, un groupe de femmes offre un singulier assemblage d'instruments, un orgue portatif et un psaltérion ; au fond, et semblant tout dominer de leur étourdissant vacarme, deux ménestrels s'époumonnent à faire résonner des trompettes longues de plusieurs pieds, tandis qu'un troisième fait mugir un tambour semblable à une grosse caisse sous les coups redoublés de ses deux tampons et couvre le bruit de son compagnon qui racle avec vigueur les cordes d'une gigue. Pour qui voudrait les citer, les exemples de ce genre sont à l'infini. Ici, c'est le célèbre chapiteau de Saint-Georges de Bocherville (XIIe siècle) ; plus loin, les cinq ménestrels et les statues de l'église de Beverley, en Angleterre (XVIe siècle) (1). Ici encore, c'est un tableau, un couronnement de la Vierge, de Barnabé de Modène ; autour de la mère du divin Sauveur l'artiste s'est plu à grouper tout ce qu'il connaissait d'instruments ; aussi trouvons-nous, dans le chœur d'anges qui environne la Reine des cieux, une cornemuse, une petite flûte double, un rebec, un luth, une orgue, un timbalier frappant sur des naquaires qu'un ange soutient de ses ailes, et

(1) H. LAVOIX fils, *la Musique dans l'ymagerie du moyen âge*. 1 vol. in-8°, 1875.

deux grandes trompettes droites. Mais, nous l'avons dit plus haut, ce nombre considérable d'instruments ne constituait pas un orchestre. Cependant, si l'art de l'instrumentation n'existe pas au moyen âge, au moins reconnaissons-nous dans ces nombreux agents sonores les principaux éléments dont se composera l'orchestre moderne.

A peu d'exceptions près, tous les instruments dont nous retrouvons plus tard l'emploi dans la musique existaient à l'état primitif au moyen âge. Dès que le monde nouveau commence à émerger du grand naufrage du monde ancien, les agents sonores sont créés, soit que les races envahissantes les apportent avec elles, soit qu'elles les empruntent aux peuples conquis. Les instruments à archet, venus vraisemblablement de l'Orient, après une longue pérégrination par le Nord qu'il est inutile de raconter (1), apparaissent sous la forme du *crowth* et de la *lyra*, que les auteurs citent souvent et que nous retrouvons dans les manuscrits de Boulogne et d'Angers, si savamment décrits par M. de Coussemaker, dans les *Monuments d'Angleterre* et dans le manuscrit de Saint-Gall, dont Gerbert nous a conservé les figures. Du Cange, au mot *Baudosa*, reproduit un passage tiré d'un manuscrit de la *Vie de Charlemagne*, par Aymeric de Peyrato. Dans cette page, tableau curieux de la musique au xe siècle, l'auteur nous montre un orchestre dans tous ses détails. « Les uns, dit-il, sonnaient dans des triples cornes, ceux-ci jouaient du chorus, faisant vibrer la double corde, ceux-là frappant sur de rustiques tambours, remplissaient l'air de leur bruit. D'autres, venus de la Gascogne, sautaient au son de la musette, tandis que leurs compagnons pinçaient de la harpe, et qu'un dernier groupe, armé de l'archet recourbé, imitait la voix des femmes, au moyen du rebec. » Ce n'est point ici le moment de discuter quelques-unes des expressions un peu obscures de l'auteur, mais nous avons passé en revue par cette citation une grande partie des instruments du moyen âge. C'est encore du VIIIe au xe siècle que nous voyons les instruments à nombreuses cordes pincées, dont la harpe anglaise (*cithara anglica*) est le type, et le *nabulum*, qui fit plus tard place au *quanon*. Il reste encore de l'antiquité quelques instruments d'origine romaine

(1) Voir à ce sujet le premier volume de l'*Histoire de la Musique*, par Fétis.

et grecque, comme la lyre; mais ils vont bientôt être mis de côté. Dans les instruments à vent, le bois domine, il est vrai, et nous devons attendre les croisades pour voir apparaître les cuivres; mais dans ces frestiaux à bec effilé, séparé du corps sonore, ne reconnaissons-nous pas le hautbois et son anche, signe distinctif de sa race ? Dans ces longues flûtes ne voyons-nous pas le système des flûtes à bec, qui, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, tiennent une place honorable dans l'histoire de l'instrumentation ? Enfin ces grandes trompettes de guerre saxonnes dont les manuscrits nous donnent des représentations, avec leur large embouchure, leur forme recourbée, leur corps de bois, retenu par des cercles de fer, ne font-elles pas pressentir la nombreuse et riche famille des cornets en bois et à bocal qui dura jusqu'aux temps modernes ? En effet, nous retrouvons encore au XVIIIe siècle l'ancien cornet, peut-être même n'a-t-il pas tout a fait disparu, et dans tous les cas, le serpent, malgré sa date relativement récente, est un des derniers restes de cette famille. Quant aux instruments à réservoir d'air avec ou sans clavier, je crois inutile de rappeler combien ils étaient connus, depuis la cornemuse, qui peut être considérée comme l'orgue réduit à sa plus simple expression, jusqu'aux monuments sonores venus de Constantinople chez Charlemagne, et qui servirent de premiers modèles à nos orgues d'Occident.

Quelques-uns des principaux organes de nos orchestres manquent encore; mais une grande révolution est sur le point de s'accomplir, et la musique, comme tous les autres arts, va faire son profit du merveilleux mouvement des croisades. C'est, en effet, au commencement du XIIe siècle, après que l'Occident s'est rué sur l'Orient, que nous voyons apparaître, rapportés par les croisés, les instruments à percussion, comme les cymbales, les naquaires, qui arrivent jusqu'à nous, presque sans changements, sous forme de timbales : le quanon et le psaltérion qui plus tard prêtera ses marteaux au clavecin, issu du monocorde à clavier, et formera le piano : puis ce sont les cuivres, qui, gardant pendant plusieurs siècles les traces de leur origine orientale, s'appelleront encore, à l'époque de la Renaissance, *cors sarrazinois*. C'est aussi au temps des croisades que les instruments à cordes pincées, du genre du luth et de la guitare, font leur première apparition. Ce sont eux qui constitueront, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le

fond de l'accompagnement vocal, et dont la masse sonore tiendra à peu près, pendant toute la première période de l'histoire instrumentale, la place que nos violons tiennent aujourd'hui.

A partir des croisades, les noms des instruments se multiplient à l'infini, et il deviendrait impossible de les grouper d'une façon claire si on voulait se fier aux textes qui énumèrent les agents sonores depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe siècle. Mais il est deux faits que l'historien ne doit pas perdre de vue : l'un est la multiplicité des synonymes dans les différents dialectes des provinces de France; l'autre, qui nous intéresse plus particulièrement, puisque c'est sur lui que nous appuierons en partie le développement du sujet qui nous occupe, est la formation des familles instrumentales. Du XIe siècle au XIIe siècle, époque à laquelle la diaphonie commençait à fleurir, où le style vocal particulier au moyen âge, dur et discordant, il est vrai, pour des oreilles modernes, mais régulièrement établi, fut constitué par des lois fixes dont les traités des vieux harmonistes nous donnent les formules, on chercha à reproduire l'échelle des voix dans les familles instrumentales. Dès que les musiciens avaient entre les mains un instrument nouveau, quelque peu qu'il différât de ceux qu'ils connaissaient déjà, ils s'empressaient de lui former une famille se modelant sur la division des voix, avec lesquelles ils faisaient le plus souvent marcher l'accompagnement à l'unisson. C'est ainsi que, dans les instruments à anches, parallèlement à la famille complète des hautbois, nous trouvons les cromornes grands et petits, formant une série du grave à l'aigu, pour ne citer qu'un exemple. Ce principe fut longtemps en vigueur, et jusqu'au milieu du XVIIe siècle, nous voyons les instruments différents marchant par groupes de quatre ou de cinq, comme les violons et les violes. Quelquefois même, un instrument servait de basse à une famille autre que la sienne, et dont les parties graves étaient défectueuses, comme le basson, qui remplaça souvent les basses de hautbois. Quoique d'une invention relativement récente, le basson est une application curieuse de cette loi, qui fut générale pendant tout le moyen âge.

Toutes ces voix étaient employées; malheureusement il ne nous reste que des données bien vagues sur les orchestres religieux et profanes de cette période reculée, si tant est qu'on puisse

donner le nom d'orchestre aux agglomérations d'instruments que nous trouvons, soit dans les représentations dramatiques, soit dans les fêtes publiques et privées. Cependant, au milieu des relations des chroniqueurs, des descriptions des poëtes, la distinction nettement établie par M. Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique en France* entre la musique propre à l'Église et celle des fêtes et tournois, existe déjà dans l'orchestre dès le XIV[e] siècle. Jusqu'au XIII[e] siècle, c'est dans les mystères ou dans les grandes pompes sacrées que les instruments en masse brillent de tout leur éclat; mais, à partir de cette époque, l'élément profane fait de plus en plus invasion dans l'art. Ce n'est pas auprès du sanctuaire que se font entendre les plus somptueux orchestres, c'est dans les entrées royales et les grandes fêtes princières qui, surtout à la fin du moyen âge, imprimèrent un si vigoureux élan à l'art musical. Ce sont ces nombreuses troupes instrumentales qui fourniront des interprètes aux premiers compositeurs du XVI[e] siècle. C'est de là que nous verrons sortir l'orchestre dont les Laurent de Médicis, les Strozzi se serviront pour créer le ballet, et, partant, la tragédie lyrique. C'est là aussi que plus tard l'Église viendra chercher des exécutants le jour où, abandonnant ses formes hiératiques, elle empruntera à la musique moderne son expression dramatique. Bien plus, lorsque les musiciens, par une révolution que nous expliquerons dans la suite de ce travail, auront simplifié l'instrumentation, en auront fixé les bases, et l'auront fait entrer dans une voie nouvelle, ce sera encore dans la musique de tournois, de carrousels et de fêtes, dans ce qu'on appelait en France la musique de la Grande et de la Petite Écurie, qu'ils devront aller chercher les instruments qui leur seront nécessaires pour augmenter la richesse de leur orchestre.

Il ne sera donc pas inutile, avant d'entrer dans l'explication du système instrumental du XVI[e] siècle, de voir rapidement, par quelques exemples, quel usage faisaient des instruments les auteurs des *Mystères* et comment on s'en servait dans les spectacles populaires, les fêtes et les entrées royales.

L'orgue était l'instrument le plus important de l'orchestre des *Mystères*. Placé derrière le porche même de l'église, tout près de l'endroit où se représentait le drame sacré, il se trouvait naturel-

lement à la portée des organisateurs de la fête. De plus, son caractère religieux faisait de lui l'accessoire indispensable du paradis. Il servait à accompagner le chœur des anges, à le suppléer même, à manifester la colère et la mansuétude de Dieu. Quand Jésus entre à Jérusalem, nous lisons dans la rubrique du Mystère de la Passion : « Ici se fait un grand tonnoire en paradis, de quelques tuyaux d'orgues. » Lorsque les échafauds qui composaient le théâtre furent éloignés du porche de l'église, des régales ou orgues portatives à courts tuyaux, que nous retrouvons encore au milieu du XVIIe siècle, remplacèrent l'orgue du sanctuaire.

L'orgue n'était pas seul à former l'orchestre des mystères, et souvent le mot *orgues*, dans les notes marginales indiquant les nombreuses pauses de musique employées pour couper les scènes, n'est autre chose que la traduction du latin *organa*, qui signifie toutes sortes d'instruments. C'est, je crois, dans ce sens qu'il faut prendre ce passage du Mystère de la Résurrection de Jean Michel : « Ici doit se faire un tonnoire d'orgues, et qu'ils soient bien concors ensemble. » Cette recommandation naïve semble devoir s'adresser bien plus à un grand nombre de musiciens qu'à l'organiste, dont l'instrument ne pouvait manquer d'être « concors ». Aussi l'orgue se mêlait-il souvent aux rebecs, hautbois, etc. Dans un mystère où se retrouvent encore quelques traditions classiques, Agamemnon, apprenant l'outrage fait à Ménélas par l'enlèvement d'Hélène, rassemble les princes de la Grèce. Les chefs se mettent en marche et à ce moment, les joueurs de hauts et bas instruments se font entendre en même temps que les orgues. Souvent l'orgue se taisait au paradis et les instruments jouaient sans lui. Lorsque Dieu annonce à la cour céleste que le Messie prendra naissance, les anges en témoignent leur allégresse : « Adoncques chantent et puis les joueurs d'instruments répètent derrière les anges, pendant que ceux-ci tiennent leurs instruments et font manière d'en jouer. » Mettait-on en scène un personnage qui, d'après les textes, devait être un musicien, il était bon que l'acteur exécutât lui-même les morceaux qui faisaient partie de son rôle. Dans le mystère de l'*Incarnation*, ou *Nativité*, David, avec un autre personnage, ouvrait la scène en prophétisant la venue du Christ, et devait accompagner ses prophéties au son de la harpe.

Lorsqu'on ne pouvait trouver un acteur qui sût chanter ou jouer de la harpe, on supprimait le chant, ainsi que l'indique la note marginale du manuscrit : « Adoncques harpe s'il est harpeur, ou sinon laisser cette pause qui a lieu là (1) ».

M. de Coussemaker, dans son bel ouvrage des *Drames liturgiques*, et Danjou, ont publié tous deux le *Daniel Ludus*, ce drame d'un si grand intérêt, composé par les clercs de Beauvais et représenté en la cathédrale de cette ville le 25 décembre 1230. Dans ce mystère, on voit figurer des citharistes et des chanteurs (*citharistas et psallentes*) dans une scène où apparaît le roi Darius; mais il est fort à supposer que le mot *citharistæ* désigne, non point des citharistes, mais bien des instrumentistes de tout genre accompagnant les chanteurs. Déjà le mystère de la *Vie de saint Martin*, représenté à Seurre (Bourgogne) le 9 mai 1490 et analysé par M. Jubinal (2), nous donne quelques détails plus précis. Au moment de représenter leur mystère, les joueurs viennent demander à la Vierge de protéger leur entreprise, et se font précéder d'une troupe de musiciens, qui est vraisemblablement la même que celle qui devra servir dans la représentation. « Les joueurs se mirent en arroy, chacun, selon son ordre, et à sons de trompettes, clairons, ménestriers, hauts et bas instruments, s'en vinrent dans ladite église de Saint-Martin, devant Notre-Dame chanter un salut moult dévotement, afin que le beau temps vînt exécuter leur bonne et dévote intention. Laquelle chose Dieu leur octroya. »

Pour compléter l'appareil musical de ces grandes représentations, il fallait un orchestre pour l'enfer, comme il y en avait un pour la terre et le paradis. Les naïfs meneurs de ces drames n'y manquèrent pas, et tout ce qu'on put trouver d'engin sonore, horrifiquement bruyant, devint l'apanage du royaume de Satan. Ce n'étaient pas les doulçaines et vielles harmonieuses qui lui étaient réservées, mais bien les instruments à percussion, et même le canon. Lorsqu'on apprend chez Satan que Jésus-Christ est né, les diables, au désespoir de cette nouvelle, se mettent tous à crier ensemble, et leur chœur discordant est soutenu par un accompagnement « de tabours et autres tonnoires, faits par engins

(1) MORICE, *la Mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid*. 1 vol. in-8°, 1836, et *Revue de Paris*, 2e semestre 1835.

(2) A. JUBINAL, *les Anciennes Tapisseries historiées*; Paris, 1838. In-fol.

et couleuvrines ». Nous prions le lecteur de bien se garder de croire, d'après cet exemple, que nous voulions placer la batterie et la percussion parmi les instruments diaboliques.

Nous avons laissé de côté, et à dessein, la musique instrumentale employée en dehors de l'orgue dans le service divin pendant le moyen âge; un tel sujet ne peut être traité en quelques lignes, et les nombreuses révolutions qu'a subies cette partie de l'art religieux exigeraient un trop long chapitre pour être racontées même succinctement; et lorsqu'à l'époque moderne nous retrouverons la musique instrumentale dans l'Église, elle ne se rattachera au moyen âge que par des traditions lointaines qui ne pourront prendre place dans cette étude.

A côté de l'orchestre que nous pourrions appeler liturgique, nous trouvons, comme nous l'avons dit, l'orchestre profane infiniment plus riche et plus nombreux. Déjà, dans la seconde moitié du XIe siècle, il existait des groupes d'instruments particulièrement destinés à accompagner les danses chez les riches seigneurs. C'est Jean de Garlande, dans son Dictionnaire, curieux tableau de la vie privée à son époque, qui rapporte ce qui suit, au paragraphe LXXX : « Dans les maisons riches, j'ai vu des joueurs de lyre et de flûte, j'ai vu des vièleurs avec leurs vièles, d'autres musiciens avaient un sistre, une gigue, un psaltérion, une chifonie, une citole, un tambour et des cymbales, j'ai vu aussi des courtisanes et des danseuses qui jouaient avec des serpents. . . . » Puis il ajoute en manière de commentaire : « Dans ces lieux se font entendre les instruments des jongleurs qui sont aussi des joueurs de lyre. Les vielleurs (*vidulatores*) sont ainsi nommés de leur instrument [(*vidula*) *gallice*, vielle]. La gigue est un instrument de musique qui passe pour imiter les sons de l'orgue. Le chorus dans cette place est un instrument musical, et enfin le tympanum est ainsi appelé par onomatopée et en français tabour, du mot latin dérivé de l'expression *tympanifes*, qui est une espèce d'hydropisie dans laquelle le ventre sonne comme un tambour (1). » J'ai tenu à traduire en entier ce passage qui semble avoir échappé

(1) GÉRAUD, *Paris sous Philippe le Bel.* Un vol. in-4° publié dans les Documents inédits sur l'histoire de France, p. 611 et 602. (Jean de Garlande vivait dans la première moitié du XIIe siècle.)

aux historiens de la musique et qui présente de l'intérêt à plus d'un titre.

Les listes des musiques particulières des princes nous donnent de nombreux documents sur l'état des orchestres aux XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles. Dans les comptes de ménage du comte de Poitiers, Philippe le Long, nous voyons portés Raoulin de Saint-Verin, ménestrel de cor sarrazinois; Andrieux et Bernard, trompeurs; Parisot, ménestrel de naquaires : Bernard, ménestrel de trompettes. Sous le roi Louis X, on trouve au nombre des musiciens composant sa musique en 1315, Guillotus, ménestrel de psaltérion; enfin, dans un compte de l'hôtel de Jean, duc de Normandie, en 1349, nous trouvons des ménestrels de naquaires, de demy-quanon, de cornet, de guiterne latine, de flûte bréhaigne, de guitare moresque et de vielle. La belle collection de pièces du baron de Joursanvault, dont le catalogue seul est un livre du plus haut intérêt, nous fournit aussi des détails curieux et peu connus sur ce sujet. En 1389, le duc d'Orléans donne 48 sols 6 deniers à des tabourins, ménestrels et joueurs de farces qui avaient joué devant lui. Plus tard, en 1392, Jean Poitevin, roi des ménétriers du royaume de France, et ses compagnons reçurent le prix des esbattements qu'ils firent en l'hôtel du duc d'Orléans devant le roi et les ducs de Berry et de Bourgogne. En 1394, Gubazo, bombarde, et Triboux, cornemuse, jouent devant le roi, en l'hôtel du duc d'Orléans. Ici le même duc fait payer 1 livre 5 sols tournois à plusieurs ménestrels qui avaient corné devant lui au château d'Asnières en 1396. Le même prince baille encore 150 livres tournois à Colinet Bourgeois et à Albelin, ses ménestrels, et à Pierre Girard, son trompette; en 1406; outre ces musiciens, nous voyons encore au service du même prince un harpeur. Du reste, le noble duc et sa famille ne se contentaient pas de se faire faire de la musique, ils en faisaient aussi, et parmi les différentes gratifications accordées à des ménestrels et au fol du comte de la Marche, on trouve le prix du raccommodage de la belle harpe de madame la duchesse d'Orléans. Le roi avait aussi sa musique, et les quittances de sa maison, ainsi que les chartes royales, font souvent mention de musiciens et d'instruments de musique. En 1413, Charles VI acheta 100 livres tournois « une belle harpe et bien ouvrée à notre devise, que nous avons voulu avoir et icelle faire acheter

pour nous esbattre et faire jouer devant nous. » Trois ans avant, il avait payé dix solz une autre harpe (1). Mais c'était la troupe du duc d'Orléans qui avait la plus grande réputation à cette époque, à tel point que la reine Ysabeau voulut l'entendre en 1413. On peut rapprocher ce fait de quelques vers d'une Danse macabre de 1424, qu'on voyait au charnier des Innocents, et dont on peut lire la description, sous le rapport musical, dans le beau travail du regretté Georges Kastner sur les Danses des Morts (2). L'auteur de ces vers est maître Martial de Paris, dit d'Auvergne, et il semble avoir voulu faire allusion à la régente et à son amour pour les plaisirs profanes, lorsqu'il nous montre une régente résistant à la Mort qui l'entraîne et lui adressant ces paroles :

LA RÉGENTE.

Quand me souviens des tabourins,
Nopces, fêtes, harpes, trompettes,
Menestriers, doulçaines, clarins,
Et des grans chères que j'ai faites,
Mon cueur meurt en ces entrefaites.

Plus tard, ce sont encore des gratifications à des musiciens dont des pièces manuscrites nous donnent le nom et la spécialité. Ce sont des clairons et des trompettes qui jouèrent devant les enfants d'Orléans au jour de l'an 1469. C'est Gentil-Garçon, tambourin, et son compagnon, joueur de rebec, qui font merveille devant la duchesse d'Orléans, à Blois, en 1483. Enfin, à cette date, on sent approcher l'époque de la Renaissance. La musique va briller d'un nouvel éclat. Voici les ménestrels du maréchal de Gié qui jouent devant le duc d'Orléans. Plus loin, le même seigneur « s'esgaudit » à entendre les tambourins et les joueurs de musette et de rebec de Madame Marguerite de Flandres. C'est aussi à la fin du XIV[e] siècle et au commencement du XV[e], que les musiciens s'organisent en corps constitués; c'est du 14 avril 1401 que datent les lettres patentes de Charles VI, qui confirment l'établissement de la confrérie des ménestrels et joueurs d'instruments, tant hauts que bas, con-

(1) Chartes royales, t. XIII, p. 699. (Bibliothèque nationale.)
(2) KASTNER, *Danse des Morts;* Paris, Brandus, 1852. 1 vol. in-4°.

frérie fondée le 23 novembre 1331, sous l'invocation de saint Julien et de saint Genest.

C'était dans les fêtes, dans les tournois chevaleresques et musicaux, dans les moralités, que ces nombreux ménestrels trouvaient l'emploi de leurs talents variés. Nous les avons vus donnant aubades aux princes à l'occasion du jour de l'an. Un superbe manuscrit du XIIIe siècle, qui appartient à la Bibliothèque nationale et qui contient des chansons des *Minnesinger*, nous montre un de ces tournois de ménestrels que l'Allemagne a conservés presque jusqu'à notre époque et dont R. Wagner a fait une des scènes principales du *Tannhauser*. Assis sur un trône, le juge du concours, une couronne d'or sur la tête, indique le vainqueur du bout de sa baguette. Celui-ci est au centre du tableau, il tient entre ses mains sa viole et se prépare à se faire élever sur une sorte de pavois formé d'un tapis dont quatre ménestrels tiennent les quatre coins. Autour du vainqueur sont groupés de nombreux musiciens, les uns tenant des violes, les autres des cornemuses, des hautbois et des cornets. Dans un coin de la miniature sont peints des écussons portant des têtes de femmes, armes parlantes du triomphateur, dont le nom, ou peut-être même le surnom, *Meister Heinrich Wrôwenlob* (Frauenlob), se lit au-dessus de l'encadrement. Dans le poëme *le Vœu du Héron*, écrit vers 1338, au moment où on apporte l'animal symbolique, les musiciens font leur office :

> Entre deux plats d'argent li fut hairons assis,
> Deux maistres de vièle a queus Robert saisis
> Avec un quistreneux accordaient par devis.

Puis les vielleurs devaient jouer doucement pour arriver, sur un signe de leur chef, au *fortissimo* :

> Et li doit menestrel vieler douchement
> . . . .
> Il fait des menestreux les vieles efforchier.

Une dalle tumulaire en bronze, de St-Margaret Church, dans le comté de Norfolk, décrite par Cotman, représente une scène

analogue et semble le commentaire du texte de la chronique rimée qui nous a conservé la fête du héron (1).

C'est aussi dans les jeux, moralités et soties, qu'on retrouve l'origine de notre orchestre dramatique. M. G. Chouquet, dans le livre que nous avons cité, décrit en détail les deux compositions d'Adam de la Halle, qu'il considère avec raison comme les deux premiers opéras comiques français, le jeu de *Robin et Marion*, et celui de *la Feuillée*. Une moralité célèbre aux XV[e] et XVI[e] siècles, *la Condamnation des Banquets*, qui faisait le sujet des grandes tapisseries de Nancy, étudiées par M. Jubinal (2), nous donne un exemple intéressant de l'emploi de l'orchestre dans ces sortes de drames moraux. Dans *la Condamnation des Banquets*, par Nicolas de Lachesnaye, Dîner, Souper, Banquet et Friandise se mettaient à danser. « Les instruments placés sur l'échafaud, ou en quelque lieu plus haut, jouaient une basse danse assez briefve. » A la fin du festin, Bonne Compagnie disait les grâces et ordonnait au lutenaire, c'est-à-dire au joueur de luth, de remplir son office, « l'instrument sonne et les trois hommes mainent les trois femmes, et danceront telle danse qu'il leur plaira, tandis que Bonne Compagnie sera assise. » Plus loin, pendant le souper, Bonne Compagnie dit aux musiciens de « fleuter une chanson, » en leur disant le premier vers de quelques-unes :

Savez-vous point : *J'ai mis mon cueur ?*

. . . .

La rubrique ajoute : « Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaud de ville, et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelqu'une qu'ils joueront présentement devant la table. » Toutes ces différentes scènes, indiquées par l'auteur de la Moralité, étaient fidèlement reproduites sur les tapisseries que René II d'Anjou prit en 1477 à Charles le Téméraire, après la défaite de ce prince devant Nancy. L'orchestre de danse, placé sur une

(1) COTMAN, *Engraving of sepulcral brasses in Norfolk.* 1 vol. in-fol. Londres, 1838, planche 2. Carter a aussi reproduit le dessin de cette dalle tumulaire.

(2) A. JUBINAL, ouvrage déjà cité.

estrade, était composé de hautbois, de bombardes, de grands cornets; et trois musiciens, un joueur de luth, un chanteur s'accompagnant d'une lyre à sept cordes, et un tambourineur avec son flûtet égayaient le repas.

De nombreux musiciens assistaient aussi aux entrées princières et aux tournois. Sur un bas-relief de l'église de Worcester, en Angleterre, représentant un combat à la lance, chacun des tenants a derrière lui un ménestrel; derrière le vainqueur, un trompette sonne dans son instrument, tandis que le vaincu est accompagné d'un timbalier qui blouse mélancoliquement ses naquaires. Dans les fêtes du couronnement du pape Jean XXIII, en 1410, le marquis de Ferrare vint avec 54 chevaliers, accompagné par cinq trompettes et quatre bandes de ménestrels, ayant chacun quelque instrument différent. Le lendemain du couronnement, le pape fut suivi pendant la procession par trente-six cornemuses et trompettes et dix bandes de ménestrels.

Il serait injuste, dans un travail du genre de celui-ci, de laisser complétement de côté l'histoire des premiers ouvriers qui, en fabriquant les instruments, ont fourni aux musiciens les moyens de cultiver leur art. Nous ne raconterons pas l'histoire des grands luthiers d'Italie et d'Allemagne; nous ne reviendrons pas sur un sujet tant de fois traité, sur une question que de nombreux érudits dont nous donnerons les noms approfondissent encore au moment où nous écrivons (1). Il n'est pas non plus dans notre plan de faire ici une histoire détaillée des luthiers et facteurs. C'est dans l'histoire des instruments que sont inscrites les annales des Bocquoy, des Pierret, des Desponts, des Veron, des Erard, des Lupot, des Pleyel, des Herz, et de tant d'autres qui ont droit à nos éloges, mais dont la liste serait trop longue. C'est dans l'étude des progrès de l'art de la lutherie que devront prendre place

(1) Voyez pour les luthiers : J. GALLAY, *les Instruments des écoles italiennes*; Paris, Gand, 1872. (Reprod. de la Chélonomie de l'abbé Sibire.) — FÉTIS, *Antoine Stradivarius*; *Nicolo Paganini*. 2 brochures in-8°. — PONTÉCOULANT, *Organographie*. 2 vol. in-8°. — SANDYS AND FORSTER, *the History of the violin*; London, 1864, in-8°. — HART, *the Violin, its famous makers and their imitators*; London, Dulau and C°, 1875, in-8°. — ANT. VIDAL, *les Instruments à archet*; Paris, Claye. 2 vol. in-4°. (Cet ouvrage doit avoir trois volumes, les deux premiers seuls ont paru jusqu'à ce jour.)

les noms de ces artistes ouvriers tels que Chanot, Villeaume, etc. qui n'hésitent pas à sacrifier et leur temps et leur bien pour perfectionner leurs produits, de ces savants acousticiens tels que Savart, Cagnard-Latour, Chladni, Lissajous (je cite au hasard) qui, complétement étrangers aux spéculations commerciales, mirent, avec un dévouement qui ne se dément pas aujourd'hui, leur science et leur talent au service de l'art et de l'industrie.

Nous tenterons seulement de jeter un rapide coup d'œil sur les premières corporations des faiseurs d'instruments. Pauvre entre toutes, à ses débuts, l'industrie de ces humbles artisans est de celle dont l'histoire est la moins connue. Pour elle point de chartes pompeuses, point de glorieux priviléges; quelques ordonnances royales obtenues à grand peine, quelques statuts souvent contradictoires, voilà ce que nous trouvons; cependant, nous espérons dans ces quelques lignes pouvoir établir, sommairement du moins, l'historique de ces corporations qui, bien faibles d'abord, ont donné naissance à une brillante industrie dont notre pays s'enorgueillit à juste titre.

Pour l'historien qui tente de chercher au moyen âge les origines de la lutherie et de la facture moderne, une difficulté se présente. Partout, jusqu'au commencement du XVI[e] siècle, cette industrie se montre étroitement liée par des statuts à des corporations qui l'écrasent de leur importance et du nombre de leurs produits. Tantôt ce sont les chaudronniers, dinandiers et forcetiers qui réclament pour eux la fabrication des instruments de cuivre, comme les cors et les trompettes. Tantôt ce sont les orfévres qui ne permettent pas à d'autres maîtres de travailler l'or ou l'argent et qui s'arrogent le droit de fabriquer des instruments avec ces métaux. Ici les tabletiers ne voient pas sans envie les faiseurs d'instruments tourner des cornes d'ivoire ou des tournebouts et cromornes de bois, et croient leurs priviléges atteints par les ornements et les filets dont les luthiers se plaisent à orner leurs luths et leurs violes. Enfin voici les boyaudiers qui demandent à fabriquer les cordes en boyaux, tandis que les affileurs veulent accaparer les cordes de métal.

De ce choc de corporations ayant toutes quelques rapports avec la musique, les luthiers seuls sont sortis de l'oubli, grâce à l'importance que donnèrent à leur profession les belles œuvres des

maîtres italiens et allemands. L'histoire des facteurs d'orgue, quoique moins connue, peut aussi être rétablie sans trop d'incertitude ; l'Église les a pris sous sa protection et nous a conservé les noms de quelques-uns. Mais ces documents sont bien muets sur tout ce qui a rapport à la facture des instruments à vent de bois, de cuivre ou d'ivoire, qui furent si nombreux au moyen âge et dont le commerce devait avoir une certaine extension, si on en juge par la quantité d'instruments de ce genre que nous rencontrons à chaque pas dans les textes des historiens et sur les monuments figurés.

Nous l'avons dit, les faiseurs d'instruments s'étaient primitivement adjoints à des corporations puissantes, suivant la matière qu'ils employaient. Certes, les jurandes et maîtrises, qui auraient pu rendre tant de services, n'étaient pas restées ce qu'elles étaient dans l'origine, c'est-à-dire la sauvegarde des producteurs, et elles n'avaient pas tardé en réalité à être considérées presque uniquement comme une ressource du fisc aux abois ; mille règlements mesquins diminuaient les bienfaits qu'auraient pu produire ces associations ouvrières ; mais malgré ces entraves, malgré sa législation ruineuse et tracassière, le régime des corporations offrait principalement aux fabricants d'un commerce restreint des avantages et des garanties d'un prix inestimable. Aussi les ouvriers des petits métiers, comme les faiseurs d'instruments par exemple, avaient-ils trouvé leur bénéfice à faire cause commune avec les maîtres de professions plus considérables. Ils souffrirent plus tard de ces alliances ; ils eurent bien de la peine à se délivrer des chaînes qui leur liaient les mains, le jour où leur commerce prit plus d'extension, mais ils n'en avaient pas moins trouvé dans l'origine des secours précieux auprès des maîtrises puissantes dont ils avaient imploré l'appui. Les faiseurs de cors et trompettes étaient avec les chaudronniers et forcetiers, lorsque ces instruments étaient de cuivre ; avec les orfèvres, lorsqu'ils étaient d'argent ; les boisseliers ou faiseurs de boisseaux construisaient les tambours, tandis que les tourneurs fabriquaient les flûtes et tournebouts en bois. Il n'est pas à dire pour cela que le même ouvrier faisait les trompettes de guerre et le coqs de clocher, mais les faiseurs d'instruments ayant senti qu'en se fiant à leurs seules forces ils ne pourraient se défendre contre les abus, s'empressaient de met-

tre la bannière de leur petite confrérie à l'ombre de celle d'une communauté plus nombreuse et plus riche.

La première fois que nous voyons les fabricants d'instruments jouer un rôle dans l'histoire des métiers, c'est en 1292. A cette époque, le livre de la Taille (1) nous donne trois faiseurs de trompes exerçant à Paris, avec leurs noms (2). Ils s'appelaient H. Lescot, Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglais. C'était bien peu, il est vrai, mais assez cependant pour faire sentir à ces industriels le besoin de former un corps, eux et leurs ouvriers. Aussi, le mercredi après la mi-août de l'année 1297, adressèrent-ils une supplique à Robert Mang, garde de la prévôté de Paris, pour être adjoints aux forcetiers et chaudronniers. Voici le texte de cette pièce, qui nous a été conservée dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau :

En l'an de grâce MCCIIIJ. XX et XVII, le merquedi après la my-août, furent presenz devant nous Robert Mang, lors garde de la prévoté de Paris, Hen. l'Escot, Guill. d'Amiens et Rog. l'Englois, feeseurs de trompes, si come ils disaient, affermanz que en toute la ville de Paris n'avaient ouvreers de leur mestier for's hostelx des trois persones desus dites, et nous requistrent en suppliant por le profit du roi et pour amender leur mestier que ils fussent gardéz et maintenuz selonc les conditions deu dit mestier de forceterie en la forme desus escripte et li uns d'els, fussent gardes de l'euvre des trompeors en tel manière que cil qui serait garde deu mestier ne les autres trompeors ne puissent riens demander ne reclamer en dit mestier de forceterie, ne euvrier de celui mestier.

Et nous, leur requeste oye, deu consentement et de la volonté de Adam le forcetier, de Jehan le Piquet, mestres deu mestier de forceterie, presenz à ce par devant nous, leur avons otroié leur requeste, en forme dessus dite sans autrui droit. En témoing, etc. (3).

Quelques années plus tard, en 1209, Rouen suivait l'exemple de Paris. Là aussi les faiseurs de trompes ou trompettes de guerre

(1) GÉRAUD, *Paris sous Philippe le Bel.* Contenant le rôle de la taille imposée sur les habitants de Paris en 1292 ; Paris, Crapelet, 1837. In-4°. (Collection de documents inédits.)

(2) Cet intéressant document cite de plus quatre citoléeurs et un certain Henricus Ausvieles, mais rien n'indique si ces mots désignent des fabricants ou des joueurs de ces instruments.

(3) *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, publié par G.-B. Depping. (Collection des documents inédits sur l'histoire de France.) Paris, Crapelet. In-4°, 1837. (Page 360.)

s'étaient joints aux chaudronniers, et ce fut Leloquetier, maire de Rouen, qui fit les statuts de la corporation dans la dernière année du XIIIe siècle. Mais ces statuts, à cause de leur trop grande sévérité, ne tardèrent pas à tomber en désuétude, et un des successeurs de Leloquetier, Guillaume de Scherville, dut les rétablir en 1357. Les longues luttes qui déchirèrent la Normandie pendant le XIVe siècle firent oublier les règlements de Scherville, qui furent remplacés par de nouveaux statuts rédigés en 1407, par Jean Davy, bailli de Rouen, et confirmés par lettres royales le 23 avril 1408. Ils reçurent de nouveau la sanction du roi le 22 novembre 1434 et le 2 septembre 1481. Cette organisation fut plus stable que les précédentes, puisqu'on ne la renouvela qu'en 1726, et encore n'eut-on besoin d'ajouter aux anciens statuts que quelques articles nécessités par le progrès de l'industrie (1).

Si Rouen ne vint qu'après Paris pour l'organisation du métier des fabricants de trompes, il n'en fut pas de même des autres faiseurs d'instruments, qui devancèrent de beaucoup leurs confrères parisiens et surent de bonne heure se réunir aux musiciens leurs alliés naturels. Des statuts confirmés en 1454 par Charles VII régissaient la corporation des joueurs, faiseurs d'instruments de musique et maîtres de danse rouennais, et cette corporation, qui obtint de nouveaux priviléges en 1611 et 1717, dura jusqu'à la disparition des maîtrises.

La confrérie n'était ni bien puissante, ni bien riche puisqu'elle fut incapable de payer à Louis XV le droit de joyeux avénement; mais tous les membres étaient fraternellement unis et avaient formé une sorte de société de secours mutuels, grâce à laquelle les associés de la corporation qui, par maladie ou par suite de leur âge, ne pouvaient plus exercer leur état, recevaient un secours, fruit d'une cotisation d'un sol de chaque confrère de Saint-Germain et de Saint-Julien, car c'est sous la protection de ces deux saints que les joueurs et les faiseurs d'instruments s'étaientplacés. Leur confrérie qui, comme toutes celles du moyen âge, s'était formée dans la corporation même, faisait ses dévotions solennelles en l'église de l'Hôtel-Dieu, à la Magdeleine, et fut réglementée en 1517 par François de Harlay, archevêque de Rouen, qui pro-

(1) Ordonnances des rois de France, t. IX, p. 313; XVIII, p. 676.

clama hautement l'utilité de ce corps « qui peut, disait-il, contribuer si puissamment à la gloire de Dieu et à l'embellissement du culte catholique (1). »

Nous ne trouvons d'ordonnance royale relative aux chaudronniers et faiseurs de trompes de Paris que deux siècles après la requête de 1292, en septembre 1484 ; mais la teneur de ces lettres confirme pleinement le document fourni par Étienne Boileau (2). Ce droit de fabriquer les cors et trompettes, les chaudronniers le conservèrent exclusivement jusqu'à l'abolition des maîtrises, puisque dans l'*Encyclopédie*, ces instruments sont encore considérés comme étant de leur ressort. C'était encore eux qui avaient le monopole des cymbales et timbales. Les boisseliers, à la même époque, avaient gardé le droit de fabriquer les tambours; les fondeurs, les cloches et les carillons ; et si quelque amateur voulait posséder un cor d'argent, c'était aux orfévres qu'il devait s'adresser.

Ce n'est qu'en 1599 que Paris vit s'organiser une corporation spéciale de faiseurs d'instruments de musique. Depuis longtemps ces industriels travaillant séparément, par petits groupes, sentaient leur impuissance à faire progresser leur métier et ne savaient comment arriver à de meilleurs résultats, lorsqu'un affront venu du roi força les faiseurs d'instruments et les *violonniers* à se réunir afin d'arriver à rendre leurs produits capables de lutter avec ceux de l'étranger. Le roi Charles IX, qui, comme on le sait, aimait fort la musique, avait voulu se procurer des violons, et trouvant les ouvriers de France trop inhabiles, fit commander des instruments au célèbre luthier tyrolien Stainer. Le coup était porté; si on n'y remédiait, c'en était fait du commerce instrumental de notre pays. Les maîtres faiseurs d'instruments de musique de la ville et faubourgs de Paris se réunirent et obtinrent de Henri IV des lettres patentes pour le mois de juillet 1599. Ces lettres ne furent d'abord enregistrées qu'au Châtelet, mais un siècle plus tard, le 6 septembre 1680, sur les conclusions du procureur du roi, le Parlement confirma à son tour ces lettres en 14 articles qui régirent la corporation des faiseurs d'instruments

(1) V. OUEN-LACROIX, *Histoire des anciennes corporations de la capitale de la Normandie ;* Rouen, Lecointe, 1850. 1 vol. in-8°.

(2) *Ordonnances des rois de France*, t. IX, p. 428.

jusqu'en 1791 à l'abolition des maîtrises. Parmi ces statuts, il en était quelques-uns qui mettaient bien nettement la corporation en dehors de la dépendance des métiers qui pouvaient arguer de la concurrence (1). « Les maîtres peuvent non-seulement faire toutes sortes d'étuis, pour mettre et enfermer les instruments qu'ils fabriquent, mais encore enrichir ces instruments de filets d'or, d'argent et d'ivoire, aussi bien que de toute espèce de marqueterie, ces ornements étant du métier, sans que les maîtres d'aucune autre communauté, comme les tabletiers menuisiers, de plaquage et autres les en puissent empêcher, sous prétexte que ces ouvrages leur sont propres. » Bien leur en prit d'avoir fait définir leurs droits, car pendant le XVIIIe siècle les tabletiers et les tourneurs leur cherchèrent plusieurs fois chicane, et il n'y eut pas jusqu'aux éventaillistes qui ne voulussent les empêcher d'orner de peintures leurs instruments; mais, forts de la teneur des statuts de 1680, ils gagnèrent chaque fois leur procès. En 1730, ce sont les boisseliers soufflletiers de Paris qui font saisir chez un sieur Collard, maître facteur d'orgues, trois soufflets sous prétexte qu'eux seuls avaient le droit d'en fabriquer; en 1741, les tabletiers veulent saisir, chez un nommé Lefèvre, neuf flûtes traversières, neuf fifres et quatre flageolets; mais dans ces deux occasions les faiseurs d'instruments eurent encore gain de cause (2).

Nous avons vu par cet exemple que, malgré l'organisation du corps des jurandes des faiseurs d'instruments de musique, les tabletiers et tourneurs n'avaient pas abandonné toute prétention de fabriquer des flûtes et hautbois, et qu'il fallut qu'un nouveau jugement vînt confirmer les lettres royales. D'après un document tiré des Archives nationales et cité dans l'ouvrage de M. de Pontécoulant (3), cinq luthiers seulement faisaient des instruments à vent en 1752, mais à partir de ce moment cette industrie prit plus d'extension.

(1) SAVARY DES BRUSLON, *Dictionnaire universel du commerce;* Amsterdam, éd. de 1726 au mot : *Faiseurs d'instruments.*

(2) Pour ces statuts et les différents procès dont il s'agit ici, voir le curieux petit recueil intitulé : *Statuts, ordonnances, lettres de création, arrests et sentences de la communauté des maistres-faiseurs d'instruments de musique de la ville et faulxbourgs de Paris ;* Paris, Groux, 1741. In-12.

(3) *Organographie;* Paris, Castel, 1861. 2 vol. in-8°.

Il n'est pas étonnant, du reste, de rencontrer pareilles tyrannies exercées par un métier sur un autre, lorsqu'on voit qu'une pauvre association comme celle des faiseurs d'instruments cherchait encore à se diviser et à s'affaiblir. En 1692, les facteurs d'orgues, les faiseurs de flûtes et hautbois voulurent se séparer de la corporation, mais un ordre du roi fit rentrer les dissidents au sein de la communauté. Les impôts, le manque complet d'exportation, les tracasseries étrangères firent de la corporation des luthiers et facteurs la plus pauvre peut-être de France, mais elle n'en était que plus processive et plus acharnée à défendre ses droits, à tel point que, si le roi Louis XVI n'avait lui-même soutenu Sébastien Érard en le nommant son luthier particulier et en l'affranchissant par là du joug des maîtrises, jamais cet ouvrier de génie n'eût pu apporter dans notre pays les trésors dont il enrichit plus tard l'industrie française.

Aux Pays-Bas, les luthiers avaient compris aussi combien il leur était nécessaire de se rallier à une puissante corporation, mais ils surent habilement choisir le corps de métier auquel ils désiraient se joindre. Forcés d'orner de peintures leurs instruments, ne voulant pas être en butte aux réclamations des artistes enlumineurs, ils se firent annexer à la corporation de Saint-Luc, protecteur des peintres et des sculpteurs, et qui même ne dédaignait pas de regarder aussi les musiciens d'un œil favorable. Avant 1557, date de cette association, nous trouvons déjà quelques facteurs. En 1441, un Pierre Bogaerts, qualifié « faiseur de trompettes », était reçu bourgeois à Anvers, et nous lisons dans les comptes communaux de Bruges, de 1482, qu'un certain Sewood construisit quatre trompettes pour les ménestrels gagistes de cette ville. Il reçut de ce chef 4 livres 8 sols (1). Ce fut au XVIe siècle que la facture instrumentale prit aux Pays-Bas une réelle extension, mais les facteurs de ce pays s'appliquèrent particulièrement à la construction des clavecins, et même cet instrument donne son nom à la corporation tout entière des faiseurs d'instruments, car dans les livres de bourgeoisie d'Anvers, nous voyons les luthiers de cette ville désignés sous la dénomination

(1) Voyez VAN DER STRAETEN, *la Musique aux Pays-Bas avant le* XIXe *siècle;* Bruxelles, 1867-73. 5 vol. in 8°.

générale de facteurs de clavicordes (*Clavicordmaker*). C'est aussi vers cette époque qu'ils commencèrent à s'associer à la gilde de Saint-Luc ; en 1523, Josse Carest se fit agréer comme sculpteur et peintre de clavicordes ; en 1550, trois autres facteurs se firent encore recevoir dans la communauté des peintres, mais ce ne fut qu'en 1557 que l'incorporation des facteurs de clavicordes fut définitive. Dix d'entre eux, à Anvers, se réunirent et demandèrent à faire partie de la gilde, et des lettres leur furent accordées le 2 mars 1558. La teneur de ces lettres était des plus sages, et dans la réglementation du « chef-d'œuvre », dans l'obligation où étaient les facteurs de mettre leur nom sur chacun de leurs instruments, dans les mesures prévoyantes prises en vue de l'avenir, on reconnaît le bon sens et l'esprit pratique qui distinguent encore aujourd'hui les populations du Nord et particulièrement les Belges. Du reste, ces artistes ne construisaient pas seulement des instruments à cordes, et les belles orgues du Brabant prouvent combien les quatre Rukers, les Carest, les Couchet, etc., étaient habiles non-seulement dans la facture des clavecins, mais aussi dans la construction de ces instruments compliqués qui demandent tant de science, de soin et d'art (1).

Chacun sait jusqu'à quel point de perfection la lutherie fut poussée en Allemagne et en Italie, et il faudrait un livre pour retracer l'histoire de ces dynasties de luthiers qui se transmirent, de génération en génération, les secrets de leur art. Trop d'ouvrages ont traité à fond cette matière pour que nous y revenions à notre tour, mais nous aurions voulu, au moins pour ces deux pays, comme pour la France et les Pays-Bas, donner un rapide aperçu de l'histoire de ces corporations. Faut-il l'avouer ? les documents nous font défaut. Ces nations sont constituées trop nouvellement, pour qu'il ait été encore possible de réunir les documents qui pourraient nous éclairer sur les associations ouvrières en Italie et en Allemagne, et force nous est d'attendre avant de pouvoir étudier avec soin cette partie intéressante de l'histoire instrumentale.

Pendant le cours de ce travail, nous aurons plusieurs fois à

(1) De Burbure, *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers* ; Bruxelles. In-18, et *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. XV, 1863, p. 348.

revenir sur les instruments du moyen âge, pour retrouver l'origine de quelques agents sonores qui, même encore aujourd'hui, tiennent dans la musique une place importante, mais il était nécessaire d'esquisser en quelques traits le tableau de l'art musical pendant les siècles qui ont précédé la Renaissance et dont la tradition se retrouvera encore longtemps. Dans sa double marche, l'art instrumental suit le même courant que l'ensemble de la musique. Aux premiers siècles du moyen âge, c'est l'élément religieux qui domine ; l'Église préside aux plaisirs des fidèles et emploie les instruments dans les pompes sacrées et les représentations des Mystères ; dans la seconde période, l'élément profane qui, à la vérité, n'a jamais complétement perdu ses droits, fait chaque jour de nouveaux progrès, et lorsque s'ouvre le XVIe siècle, la révolution est définitivement accomplie. C'est là, dans l'art populaire et national, que nous devrons chercher les origines de notre orchestre moderne. Nous avons assisté ainsi à la naissance des familles d'instruments qui sont la base de tout le système instrumental des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et auxquelles, par un retour singulier, nous paraissons revenir aujourd'hui. Forts de ces deux principes, la prédominance de l'art populaire, et l'organisation des familles sonores, établies d'après le registre des voix, nous pourrons nous diriger d'un pas moins incertain dans les chemins encore peu battus de l'histoire instrumentale.

PREMIÈRE PARTIE

LES INSTRUMENTS

CHAPITRE PREMIER.

INSTRUMENTS A CORDES.

I. INSTRUMENTS A CORDES FROTTÉES. — VIOLES, VIOLONS ET VIELLES.

Nous avons vu quel héritage instrumental le moyen âge avait légué à la renaissance. Lorsque s'ouvre le XVIe siècle, les instruments sont calqués sur les voix ; familles à cordes et à vent sont formées suivant un système logique, et, jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, c'est d'après ce système que sont réglées toutes les combinaisons sonores. A part le théorbe, qui vint former la basse des luths, peu d'instruments sont inventés pendant cette période, mais c'est dans les cinquante premières années du XVIIIe siècle que se constituera réellement le système instrumental moderne, et les masses d'orchestre aux timbres variés, aux proportions bien pondérées, dont nous nous servons aujourd'hui. Suivons chacun de ces instruments dans son développement matériel, tâchons de montrer par quelle filière ils sont parvenus jusqu'à nous, et, lorsque nous saurons quelles ressources les musiciens ont eu entre les mains, du XVIe au XIXe siècle, nous pourrons voir quel parti leur génie a su tirer de ces moyens d'action.

Dans l'histoire de l'instrumentation, c'est le groupe des cordes que nous rencontrerons dès les premières pages. A peine en sortant du moyen âge nous voyons les familles des violes et violons, ainsi que celle des luths, se former définitivement et tenir dans l'orchestre une place des plus importantes. Les violes surtout et leurs congénères surent résister au temps et à la mode, et nous pouvons suivre, jusqu'au moment même où nous écrivons, l'historique de ces instruments qui forment le fond et comme le squelette de nos orchestres ; aussi commencerons-nous l'étude matérielle des différents agents sonores par la description et l'histoire des violes

et des violons, groupes si nombreux et si variés, en essayant, autant que possible, de les rapprocher, suivant leurs familles, de les réunir, d'après le principe acoustique qui a présidé à leur fabrication, de chercher quelles causes ont fait rejeter par les musiciens des instruments autrefois très-employés, de voir en un mot comment s'est constitué le quatuor à cordes, véritable base de l'édifice instrumental.

Pendant tout le XVIe siècle et jusqu'au milieu du XVIIIe, les instruments à archet se divisèrent en deux classes, les violons et les violes. Les caractères distinctifs de ces deux familles n'ont pas toujours été définis avec une exactitude suffisante; en effet, avec peu de changements, les belles violes de Gaspard da Salo sont souvent devenues des violoncelles, et plus d'un violon sorti des ateliers de Crémone ou de Modène a dû faire sa partie de dessus de viole dans les orchestres des XVIIe et XVIIIe siècles, avant de prendre sa place dans la collection de quelque amateur contemporain. Quoi qu'il en soit, plusieurs différences permettent cependant de distinguer les deux sortes d'instruments. La viole, au son doux, au corps large, ainsi que le manche et la touche, tendant continuellement à augmenter le nombre de ses cordes, était bien l'instrument du passé, et ses sonorités molles devaient se marier à merveille avec les chœurs des cordes pincées qui faisaient le fond des orchestres primitifs. Ses voûtes étaient presque insensibles, ses ouïes, le plus souvent en forme de *cc*, ou à une époque plus récente, en *ff* mal dessinées, ses éclisses très-élevées, son cheviller qui se ressentait encore des hésitations du moyen âge, tantôt affectant une courbe élégante, tantôt imitant des têtes d'hommes ou d'animaux, tantôt reproduisant les formes géométriques du triangle, de l'hexagone ou de l'ovale; voilà ce qui contribuait encore à distinguer la viole du violon. De plus, les touches marquées sur le manche et destinées à guider la main de l'exécutant inexpérimenté étaient pour elle un signe particulier de sa race. Quelquefois, à la vérité, on pouvait trouver quelques violes n'ayant pas de touches, mais pour le violon, la règle n'avait pas d'exception, et aucun, même parmi les plus anciens, n'en porte. Enfin, la différence de son diapason, son étendue restreinte, sinon dans la théorie, du moins dans la pratique, et qui depuis la basse de viole jusqu'au pardessus était si

favorable à l'accompagnement des voix, tout rendait cet instrument précieux à des musiciens peu habiles, chez lesquels le besoin de sonorités accentuées dans l'orchestre des cordes, se faisait à peine sentir.

Le violon au contraire, plus sonore, plus dur peut-être que la viole, mais plus puissant, appartient à l'ère nouvelle de la musique, ère dans laquelle les compositeurs exigeront des sonorités plus éclatantes et auront besoin de trouver dans les instruments toute l'échelle des sons, du plus grave au plus aigu. Au lieu de tendre à augmenter ses cordes, la famille du violon les diminuera, laissant aux exécutants le soin de se suffire avec un petit nombre dont la sonorité sera en raison directe de l'étendue du registre de chacune. Le chevalet est moins large que celui de la viole, mais plus élevé; au lieu de se rapprocher du cordier, il tend vigoureusement les cordes à la hauteur de l'âme; le manche étroit et rond appelle la main et se prête à toutes les difficultés du démancher. Les touches ont disparu pour laisser le champ libre à toutes les fantaisies de l'artiste. Dans les instruments anciens, l'archet restait encore semblable à celui de la viole, mais nous le verrons, à partir de Corelli, perdre sa forme recourbée en arc, pour acquérir la souplesse et la vigueur que nous lui connaissons aujourd'hui. Bref, à voir ainsi le violon svelte, élégant, dégagé, on peut facilement reconnaître l'instrument de combat qui tiendra toujours le premier rang dans les grandes luttes de l'orchestre.

Si le violon a fait depuis longtemps négliger la viole, il ne faut pas oublier que c'est à elle que revient le droit de priorité et que son heureux antagoniste est lui-même un dérivé de la famille des violes. C'est donc sur l'histoire de la viole qu'il convient d'attirer d'abord l'attention du lecteur. Au commencement du XVIe siècle les instruments à cordes du moyen âge existent encore presque sans transformation. Les variétés du genre viole sont infinies et l'historien se perd au milieu de la multitude de noms qui désignent des instruments semblables. Cependant nous pouvons encore, avec l'aide de M. de Coussemaker, dont l'autorité en matière d'histoire musicale est si grande, distinguer deux groupes (1).

(1) COUSSEMAKER, *Essai sur les instruments de musique au moyen âge*, Annales archéologiques, t. III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XVI.

Le premier type, le plus ancien du moyen âge, porte le nom générique de *gigues*. Dans ces gigues, le manche n'est autre que le prolongement du corps sonore qui, s'amincissant en forme de cône allongé, permet au musicien de saisir l'instrument. Dans le second groupe, viennent se placer les violes proprement dites. Leur manche est complétement séparé du corps sonore et n'est plus pour ainsi dire qu'un accessoire de l'instrument.

La forme lourde et embarrassée des gigues les condamnait à disparaître aussitôt que les progrès de la musique donneraient à l'exécution instrumentale plus d'agilité et de légèreté. Aussi ne les trouve-t-on dans le XVIe siècle que comme une protestation du moyen âge contre les innovations de l'ère nouvelle; cependant, si les spécimens que nous rencontrons dans Agricola sont peu nombreux, du moins peut-on constater que la famille était complète et que l'on écrivait encore pour la gigue. C'est en Allemagne principalement qu'elle était en honneur et elle semble avoir tenu le premier rang dans ce pays, puisqu'elle a donné son nom au violon moderne (Geige) bien après que l'instrument primitif était oublié.

Agricola (1), en 1545, décrit la famille complète de la gigue. Il distingue le *discant-Geige*, le *recht discant Geige*, le *tenor Geige* semblable à la viole avec un manche très-court, le *bass Geige da braccio* pareil à un petit violoncelle à manche court aussi. De cette famille, le soprano seul subsista. Il se fondit avec l'ancien rebec et ne resta plus en usage que pour les maîtres à danser, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, époque à laquelle ce pauvre et dernier débris d'un instrument qui avait été célèbre pendant tout le moyen âge disparut devant la pochette ou soprano de violon. On l'appelait aussi sourdine, probablement à cause du peu de bruit qu'il produisait. Mersenne, en 1636, nous donne un dessin de la gigue discant nommée par Agricola *linterculus* à cause de sa forme qui rappelle celle d'une petite barque. L'instrument est ovale et sans échancrures, comme une grande partie des violes du moyen âge, le corps et le manche ne font qu'un, ce qui est le caractère distinctif de la gigue, sa touche est large et exagérée au point de couvrir la moitié de la table; le chevalet posé près du cordier,

(1) AGRICOLA (Martin), *Musica instrumentalis Germanica;* Wittemberg, G. Rhaw, 1545, in-8°. (Rare.)

les deux ouïes principales sont en forme de *cc*. La gigue d'Agricola n'a qu'une ouïe, mais celle de Mersenne qui paraît plus complète en a deux, plus une troisième près de la touche en forme de cœur.

Nous n'aurons plus à reparler de la famille des gigues, mais nous ne pouvions omettre une viole dont l'importance historique est très-grande et qui marque si bien la transition des vieux instruments du moyen âge à ceux d'une forme plus moderne.

De toutes les violes proprement dites, ce sont les graves, désignées en général sous le nom de violes *da gamba* (de jambe), à cause de la façon dont l'exécutant les tenait, qui sont les plus nombreuses et les plus connues. Ce sont elles aussi qui ont résisté le plus longtemps aux progrès de la famille du violon, mais les soprano, alto et ténor n'ont pas dans l'histoire des instruments une place moins importante. Dans l'étude de cette belle et intéressante famille, comme dans tout le cours de ce travail, nous désignerons les différents instruments de l'aigu au grave, contrairement aux habitudes musicales. En effet, si dans la musique, il est logique de prendre des parties graves pour base de toute énumération d'accords ou d'intervalles, l'histoire d'un autre côté, nous démontre que les instruments aigus, qui devaient le plus souvent doubler les voix, furent les premiers inventés, les plus en usage et les plus nombreux et on ne commença à multiplier les basses que lorsque, grâce aux progrès de la musique, les instruments graves devinrent indispensables à l'harmonie moderne.

Lorsque la chifonie à roue prit définitivement le nom de vielle ou vièle, ce mot qui avait désigné en général tous les instruments à cordes frottées, eut son sens spécial et celui de *viole* s'appliqua particulièrement aux instruments à archet. Longues et sans échancrures, quelquefois même sans chevalet, si j'en crois les représentations figurées, les violes primitives s'étaient peu à peu transformées ; le chevalet avait pris à peu près sa place normale, les touches se dessinaient sur le manche pour faciliter l'exécution et ces touches devaient rester jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Vers le XIVe siècle les échancrures s'accentuèrent encore davantage, l'instrument se tint presque sur l'épaule et souvent les ouïes étaient au nombre de quatre. On peut voir plusieurs curieux modèles de ce genre à la Bibliothèque nationale dans le beau ma-

nuscrit des *Minnesinger*. Enfin, au XVe siècle, la forme moderne de la viole se laissa voir de plus en plus, les échancrures furent découpées, quelquefois jusqu'à l'exagération, modèle dont on voit encore des exemples intéressants au XVIe. Ce n'est qu'à cette époque cependant que sous l'influence des grands maîtres luthiers, la viole perdit ses formes capricieuses pour en prendre de plus propres aux lois de l'acoustique et de la bonne sonorité. Ce ne fut pas sans combat que ce changement s'opéra, et si nous voyons en 1530 dans la marque de l'imprimeur Aporinus à Bâle, une viole qui, à part le cheviller, a une tournure toute moderne, Martin Agricola en 1545 en décrit une famille complète qui se rapproche infiniment plus du moyen âge que de la renaissance.

Dans ce groupe l'instrument est extrêmement échancré, il a un cheviller renversé comme le luth, quatre cordes et trois ouïes, une ronde comme la rose de la guitare au milieu, et deux dans la partie supérieure. Le chevalet manque, ce qui pourrait peut-être s'expliquer par la grande échancrure des côtés, et l'archet est très-recourbé. Le manche porte six touches pour le discant et la basse, sept pour les autres. Cet exemple est loin d'être unique, et en 1542 Luscinius (1) avait déjà donné la figure d'une *chelys* avec neuf cordes et neuf touches dont les côtés sont très-courbés et qui ressemble beaucoup à celles dessinées par Agricola. Nous la retrouvons encore dans le curieux frontispice de Prœtorius (2) sur lequel nous aurons à revenir plus d'une fois, et une gravure de Martin de Voss (fin du XVIes) nous montre une viole de ce genre. Ces instruments s'accordaient de la manière suivante :



(1) Luscinius (Ottomarus), *Nachtingall Musurgia seu Praxis musicæ;* Argentina,.... Schott, 1542. Pet. in-4° obl.

(2) Praetorius (Mich.), *Theatrum instrumentale;*.... Wolfenbuttel, 1620. In-4°.
Id. *De organographia;* ib., 1619. In-4°.

Les violes proprement dites, celles dont les types sont les plus connus, furent définitivement constituées en familles au XVe et au XVIe siècle et telles elles étaient vers cette époque, telles Brossard nous les décrit en 1702 dans son *Dictionnaire;* mais ce qui rend très-difficile l'énumération et l'étude de ces instruments, ce sont les variations dans le nombre des touches, des cordes et dans la grandeur. Déjà, au XVe siècle, Jérôme de Moravie indique trois manières d'accorder la viole et en divise les différentes espèces d'après cet accord, mais au milieu de cette nombreuse nomenclature, il n'est guère facile de définir, avec exactitude, chacun des objets qu'elle désigne. Dans les familles de violes, il est à remarquer que les dessus varièrent peu de forme; seul le nombre des cordes et l'accord changea, mais il n'en est pas de même pour les basses. Ces grands instruments, au son doux, mais peu puissant, soutenaient mal la basse de l'harmonie et se laissaient facilement couvrir par la masse de l'orchestre ; la constante préoccupation des musiciens des XVIe et XVIIe siècles fut de soutenir les basses que les instruments à cordes pincées rendaient peu propres à renforcer avantageusement les voix et à appuyer les masses harmoniques. De là ces tâtonnements, ces recherches constantes pour enrichir les basses d'orchestre, de là aussi le grand nombre de différentes violes graves dont les congénères aigus n'existent pas.

Agricola divise les violes en trois séries ; la première espèce est montée de cinq cordes pour les dessus et la taille, et de six pour la basse ; la seconde, dit-il, est garnie de touches comme les guitares, le dessus en a cinq, la haute-contre et la basse quatre, enfin, dans la troisième le dessus et la basse portent six touches, tandis que la haute-contre n'en a que quatre. Malgré ces distinctions, le théoricien ne paraît pas tenir à ces touches, car il conseille aux musiciens de les faire sauter avec un couteau et de jouer d'oreille. L'écrivain allemand a négligé de nous donner l'accord de ces divers instruments, mais un musicien espagnol, Ganassi del Fontego (1), a comblé en partie cette lacune et voici, d'après lui, l'accord des violes italiennes qui avaient sept cordes et sept sillets, ce qui, entre parenthèses, nous donnerait une quatrième

(1) GANASSI DEL FONTEGO, *Regola Rubertina;* Venise, 1542 et 1543. In-4° oblong.

espèce de viole si nous voulions prendre à la lettre la division d'Agricola :



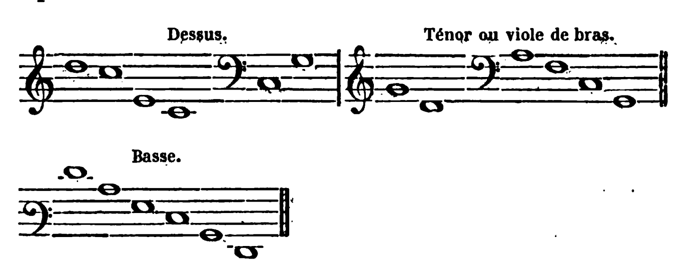
Les instruments du registre aigu ou moyen se jouaient en général sur les genoux, l'archet renversé. Deux seulement, *la viola da spalla* et la *viola da braccio* semblent, par leurs noms, avoir été destinées à être jouées sur l'épaule. Dans le manuscrit des *Minnesinger*, les musiciens tiennent leurs instruments tantôt posés sur la poitrine, tantôt sur l'épaule; d'autres monuments, parmi lesquels le manuscrit des *Échecs amoureux*, exécuté au commencement du XVIe, nous montrent des violes jouées sur les genoux, quelques-unes, comme la *viola da braccio* semblent appartenir au registre grave ou au moins intermédiaire puisque Cerone (1) dit de la *vihuela da braccio*, qu'offrant moins de ressource que la viole de gambe pour l'accompagnement des voix, c'était ce dernier instrument qui la remplaçait avantageusement dans les concerts. Au commencement du XVIIe siècle, lorsque Ceretto (2) écrivit son traité, les violes étaient accordées : le ténor et l'alto une quinte au-dessus de la basse, et le soprano une quinte au-dessus des deux voix intermédiaires. Elles avaient de trois à six cordes. Bien des musicologues ont écrit que Mauduit, musicien du temps de Henri IV, avait ajouté une sixième corde à la viole, mais je ne puis savoir en quoi consiste l'invention de Mauduit, puisque bien avant lui, nous avons vu les violes grandes et petites montées déjà de six cordes et même plus.

(1) CERONE, *El Melopeo y Maestro;* Naples, Gargano, 1613. In-fol.

(2) CERETTO, *Della prattica musicale, vocale e strumentale;* Napoli, 1601. In-4°.



C'est dans cet état que les violes restèrent jusqu'à la fin du XVIIe siècle (1). Puis bientôt, sur le point d'être remplacées par les violons, elles ne servirent plus en général que pour les parties de remplissage. Burney nous a donné l'accord des violes de son temps :



De cette nombreuse famille, le pardessus de viole fut celui qui disparut le dernier ; les dames l'avaient pris en affection. En 1757 Mlle Levy était célèbre comme virtuose sur le pardessus de viole (2), et l'*Almanach musical* de 1783 indique encore l'adresse d'un maître pour cet instrument.

Parmi les violes graves dont les congénères aigus ne semblent pas avoir existé, il en est une particulièrement qui doit attirer notre attention. Suivant Prætorius c'était une sorte de ténor de la basse de gambe ; elle était moins longue que celle-ci et semblable au violon, mais plus longue et elle avait trois ouïes. Outre cette viole il faut noter encore la *lyra* ou *lirone* remarquable

(1) SIMPSON (Christophe), *Chelys Minuritionum artificio exornata ;* Londres, 1667. In-fol.

(2) *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments ;* Amsterdam, 1757, brochure in-18.

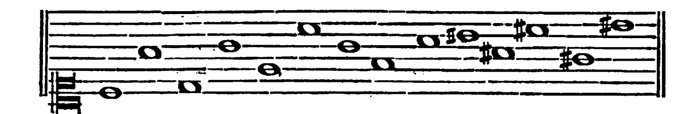
par le nombre des cordes, la largeur et le peu de longueur du manche. Elle semblerait avoir été inventée au commencement du XVII[e] siècle, puisque Mersenne la regarde comme un instrument nouveau et religieux, mais il ne faut pas la confondre avec la *lyra* à cordes de résonnance dont nous nous occuperons dans la suite. Après ces deux instruments du registre grave, nous trouvons la foule des violes qui prennent le nom générique de gamba. Nous en avons parlé en décrivant les familles et nous les retrouverons encore dans leur lutte avec le violoncelle, mais nous ne pouvons finir ce paragraphe sans rappeler que le registre contre-grave était aussi représenté par des instruments de neuf pieds de haut, comme celui dont Paul Véronèse nous a donné un beau modèle dans son tableau des noces de Cana. La légende de Grenier, musicien de la reine Marguerite, qui chantait le ténor et faisait la basse sur sa viole pendant qu'un enfant enfermé dans la caisse de l'instrument exécutait la partie de soprano, est difficilement croyable, mais elle prouve du moins l'existence et l'usage des grandes violes, qui durent disparaître devant la contre-basse.

Une viole plus moderne, mais que le nom de son inventeur a rendue célèbre, mérite aussi d'être mentionnée. Je veux parler de la *viola pomposa,* inventée par J. S. Bach, vers 1720. Elle était plus grande que l'alto, avait une corde de plus. Elle s'accordait comme lui en *ut,* en *sol, ré,* la, plus *mi;* l'instrument s'attachait à l'épaule par une courroie ou un ruban. C'était pour remplacer le violoncelle dans les notes élevées de son registre que Sébastien Bach avait fait construire la *viola pomposa* par Martin Hoffmann, luthier de Leipzig, mais les violoncellistes devinrent bientôt assez habiles pour pouvoir se passer de l'instrument nouveau qui ne tarda pas à être abandonné. Du reste Bach lui-même ne paraît pas avoir été très-enthousiaste de son invention, car nous n'avons pas une seule fois rencontré la viola pomposa dans le volumineux recueil de ses œuvres que nous avons feuilletées avec soin ; cependant nous savons que Pisendel maître des concerts de l'électeur de Saxe jouait de la *viola pomposa* (1).

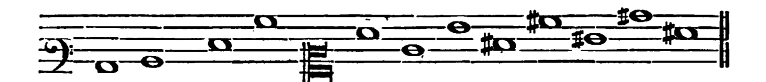
Il est encore une autre espèce de viole qui porte les traces des

(1) FURSTENAO, *Geschichte der Musik, und des Theaters am hufe der Kurfursten, Von Sachsen;* Dresde, 1862. 2 vol., in-8°.

habitudes musicales du moyen âge. Un des caractères principaux de la musique avant la Renaissance, était les tendances singulières vers les combinaisons harmoniques à basse persistante et monotone, en dépit des fausses harmonies et des duretés qui pouvaient en résulter. Il nous reste encore quelques traces de ces habitudes, dans les vieux instruments restés populaires comme la vielle et la cornemuse dont les bourdons produisent un effet si désagréable sur nos oreilles accoutumées à des combinaisons harmoniques moins primitives. Déjà les musiciens cherchèrent à retrouver ces effets qui les charmaient. Pour obtenir ce résultat, ils imaginèrent d'ajouter aux cordes principales de leurs violes des cordes qui, placées en dehors du manche, ne pouvaient résonner qu'à vide, et constituaient une sorte de bourdon à la quarte. Aux IXe et Xe siècles, le crowth des populations saxonnes présentait cette singularité dans sa structure informe. Sur un manuscrit de la Bibliothèque nationale du XIVe siècle, nous trouvons aussi un instrument de ce genre reproduit par M. de Coussemaker. La corde extérieure manque il est vrai, mais trois cordes sont fixées sur le manche, tandis que le cheviller porte quatre chevilles, dont une, qui a sa place marquée sur le prolongement du cheviller, ne peut servir qu'à un bourdon. Chacun connaît, sans que j'aie besoin de le décrire, le *Parnasse*, de Raphaël, et dans cette fresque Apollon joue d'une viole qui porte aussi deux cordes extérieures. Mersenne décrit en détail un instrument du registre grave qu'il appelle *lyra* et qui présente la même particularité. Voici, d'après le célèbre musicologue, la description de cet instrument singulier. Le manche et la touche étaient fort larges, quinze cordes étaient tendues sur un chevalet très-bas, placé près du cordier afin qu'on pût toucher trois ou quatre cordes d'un coup d'archet, deux des cordes étaient placées hors du manche auquel on ajoutait un appendice avec cheville pour les bander. « Le son « de la lyre, dit Mersenne, est fort languissant et propre à exciter « à la dévotion, c'est pourquoi on s'en sert pour accompagner les « voix. » Cet instrument, très-répandu en Italie, semble n'avoir jamais eu grand succès en France, peut-être à cause de la difficulté de l'accorder et d'en jouer. Cependant Baillif sut acquérir une grande réputation de virtuose sur la lyre. Au lieu d'employer l'accord italien qui était celui-ci :

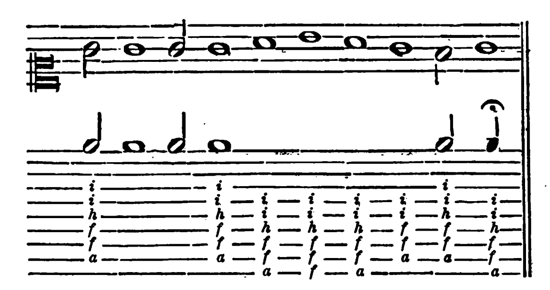


il se servait d'un accord particulier :



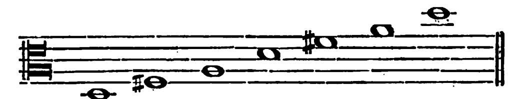
On était libre, du reste, d'accorder la lyre à volonté, pourvu seulement qu'il fût facile de toucher l'accord. Dans *le cabinet harmonique* du père Bonanni, nous voyons un instrument analogue qui porte le nom d'accord; il a treize cordes, mais aucune n'est hors du manche. A cause du grand nombre de ses cordes, la lyre était le seul instrument du genre des violes dont la musique s'écrivît en tablature. Nous verrons plus tard, au sujet du luth, ce que c'était que la tablature; aussi nous contentons-nous de donner le texte de Mersenne : « Ceci étant posé, je mets un exem- « ple de tablature, afin que l'on voie la pratique de cet instrument, « suivant la méthode de l'Orphée de la France, M. Le Baillif. Or, « il est certain que si l'on met cet instrument en pratique, et s'il « vient dans un usage aussi grand que le luth ou la viole, que l'on « recevra de grands contentements à raison de la tenue et de « la multiplicité des accords :





Quoique les textes soient moins explicites sur les congénères aigus de la lyra, cependant, fort de l'autorité de G. Kastner, nous pouvons avancer qu'à côté de la basse, il existait aussi un instrument moins grand, du même genre, qui portait le nom de *lyra da braccio* (1) et qui paraît avoir été construit sur les mêmes principes.

Plus récentes et plus conformes à notre système musical moderne, les violes d'amour, qui portent sous les cordes principales autant de cordes de boyau ou de métal résonnant sympathiquement, peuvent être placées à côté de celles que nous avons décrites dans le paragraphe précédent. Le plus ancien et le plus connu de ces instruments, quoique le dessus ait été employé aussi, est sans contredit le ténor ou alto de viole d'amour inventé vers la fin du XVIIe siècle. La viole d'amour proprement dite était montée de sept cordes supérieures et d'un même nombre d'inférieures accordées à l'unisson. L'accord se faisait en tierces et en quartes :



son étendue n'était limitée que par la plus ou moins grande habileté de l'exécutant, aujourd'hui elle comprend



(1) G. KASTNER, *Danse des Morts*; Paris, Brandus, 1852. 1 vol. in-4°.

Quant à la basse de viole d'amour ou baryton, elle était à peu près de la taille de notre violoncelle. Les cordes de résonnance étaient en laiton. Peut-être, si on en croit les historiens qui ont traité de cette matière, cet instrument est-il le même que la *viola da bordone* et *la viola da fagotto*. Ces auteurs varient beaucoup dans leurs descriptions, que nous pouvons à peu près résumer ainsi : Le baryton avait sept cordes principales, mais pour les cordes supplémentaires, les inventeurs n'avaient pas connu de bornes. Outre celles qui passaient sous le chevalet, on en comptait encore seize ou vingt d'acier accordées avec une clef. Le manche ne touchait pas immédiatement aux cordes inférieures qu'on pouvait, de la sorte, pincer avec le pouce. Enfin, comme dans la lyra, au côté droit supérieur du manche, se trouvaient encore quelques cordes métalliques de luth que l'on pinçait à vide, avec le petit doigt, tout en conduisant l'archet. Il faut avouer que voilà une viole, bien compliquée. Cependant en 1849, un M. Lidel présenta à la Société des antiquaires de Londres une viole grave, portant le nom du luthier Tiekle, et la date de 1687 (1); en dehors de son double rang de cordes, elle n'avait rien de tout cet attirail sonore, et ne différait de la viole d'amour que par les dimensions. Quoi qu'il en soit, la *viola* et le *violone d'amore* eurent une très grande vogue au XVIIIe siècle, et le frémissement produit par les cordes supplémentaires ne laissa pas de charmer un grand nombre de compositeurs. Le baryton particulièrement, pour lequel le prince Esterhazy avait une véritable passion, fut l'objet de 163 compositions d'Haydn, et à l'imitation du grand maître, Karl Frantz et Anton Lidl, musiciens de la chapelle du prince Esterhazy, composèrent des *concerti* pour cet instrument. La viole d'amour ne fut pas non plus négligée, et outre Kreutzer et Kreubé qui tous deux l'employèrent, l'un à Feydeau dans le *Paradis de Mahomet*, l'autre à l'Opéra dans le ballet de *Zémire et Azor*, outre Meyerbeer qui, le plus célèbre de tous, tira de l'oubli ce bel instrument trop dédaigné, on trouve encore un grand nombre de musiciens qui ont écrit pour la viole d'amour. Citons entre autres le violoniste Krumlowski qui fit des quatuors pour deux violes d'amour, violon et basse; Hoffmann qui publia des morceaux pour deux

(1) SANDYS and FORSTER, *The History of the violin*; London, 1864. 1 vol. in-8°.

violes d'amour, deux demi-bassons et un violoncelle ; Wencel, organiste à Auerbach, qui écrivit un concerto pour viole d'amour, luths concertants, flûtes douces, deux cors, violon et basse.

Un passage célèbre du *Bourgeois gentilhomme* a immortalisé la trompette marine ; mais, bien que cet instrument eût sa place dans la grande écurie sous Louis XIV, il fut toujours employé pour remplir dans l'orchestre un rôle de peu d'importance, et quelques mots suffiront pour satisfaire le lecteur curieux. La trompette marine à une corde est de fort ancienne origine : elle appartient à la fois au genre des gigues, à celui des violes, et en même temps on peut la classer parmi les instruments à sons persistants et continus. Elle se composait de trois planches minces formant une pyramide très-allongée. Elle portait une seule corde qu'on faisait vibrer au moyen d'un archet. Quelquefois à cette corde unique on en ajoutait une seconde plus courte de moitié pour renforcer le son à l'octave aiguë. Mersenne décrit très-soigneusement la trompette marine et nous apprend qu'elle était abandonnée aux mendiants. Elle avait cinq pieds de long ; son manche était distinct du corps sonore et orné de six touches pour les intervalles ; au bas de la table se voyait une plaque de verre. Le nom de trompette lui vient de son chevalet. Ce chevalet avait un pied, sorte de talon fixé au corps de l'instrument, mais l'autre pied était libre. Lorsqu'on ébranlait la corde, les battements de ce pied de bois produisaient par le frôlement contre la table d'harmonie un bruit continu qui n'était pas sans rapport avec celui de la trompette ; quant à la qualification de *marine* qui distingue cette viole primitive, il nous est difficile de l'expliquer. Cependant Bonanni, dans son *Gabinetto harmonico*, prétend que cet instrument fut ainsi appelé parce qu'on l'employait sur les vaisseaux. Déjà au XIIIe siècle, on connaissait la trompette marine ; on sait qu'elle eut à cette époque jusqu'à deux et trois cordes. Mais son premier nom est ignoré. Glarean dit qu'elle fut appelée *tympanischiza*. Ce nom désigna probablement l'instrument nommé en allemand *Trommelscheit* ou *Trommscheit* et *Trompeten Geige*, et qui était fort populaire au moyen âge ; la description du *tympanischiza* est identique à celle de la trompette marine, seulement le *Trommscheitt* a varié dans ses dimensions, tandis que la trompette marine paraît n'avoir pas changé. Un manuscrit de la Bibliothè-

que nationale contient une trompette marine dicorde tout à fait portative, et les deux cordes sont de même longueur. Le Froissart manuscrit de la Bibliothèque nationale, et l'ouvrage de Luscinius nous font voir aussi des trompettes marines.

Cet instrument n'a jamais pris de place dans l'art; cependant il servait dans les couvents de religieuses à remplacer la trompette, lorsque aucune des recluses ne pouvait en jouer. En 1674, un Allemand, nommé Glettle, composa pour deux trompettes marines trente-six petits morceaux, qui firent partie d'un recueil paru à Augsbourg et intitulé : *Musica genialis latino germanica.*

Comme nous avons pu le voir dans le cours de ce travail, le violon s'était plus d'une fois confondu avec la viole, mais, avant les grands maîtres luthiers, il n'avait pas eu par lui-même d'existence bien distincte. On connaissait bien un petit instrument qui souvent servait de dessus aux violes, et que les Italiens appelaient *rebecchino ;* on connaissait bien aussi le rebec en France, mais, sans nul doute, cet instrument, si important de nos jours, serait resté obscurément confondu dans la foule des dessus de violes, s'il ne s'était pas présenté pour lui un phénomène bien rare dans l'histoire des inventions humaines, mais auquel nous devons le roi de nos orchestres. Des ouvriers de génie surent, avant que personne songeât aux ressources qu'on pouvait tirer du violon, chercher et trouver, dans la pratique comme dans la théorie, les formes les plus favorables aux lois de l'acoustique. Ils élevèrent la voûte de l'instrument, rapprochèrent le chevalet du centre de la caisse, déterminèrent la position et la longueur de la barre, la place de l'âme, rendirent le manche plus mince et plus élancé, fixèrent le nombre des cordes à quatre, enfin, firent sauter les marques d'intervalles qui déshonoraient les petits soprani de violes, et les rebecchini devinrent les violons. Mais, chose singulière, par une sorte de prescience des destinées futures de la musique, les luthiers avaient produit leurs admirables instruments bien avant qu'on fût capable d'en tirer parti. Du premier coup la lutherie était arrivée à sa perfection; non-seulement aucune amélioration n'a été apportée aux violons des vieux maîtres, mais encore, il est peu de facteurs, et des meilleurs qui aient pu les égaler; si quelques-uns, comme Vuillaume ou Gand, par exemple, ont su construire des violons dignes des chefs-d'œuvre des maîtres, c'est en reprodui-

sant exactement leurs modèles et en ne faisant pour ainsi dire que des *fac-simile.*

Les grands luthiers d'Italie et du Tyrol et leurs merveilleux instruments ont été trop étudiés pour que nous revenions sur un sujet tant de fois approfondi; aussi nous contenterons-nous de renvoyer le lecteur aux ouvrages qui traitent de cette partie de l'histoire de l'art, préférant nous arrêter plus longtemps sur des instruments moins connus et sur les particularités qui distinguent les instruments anciens, et surtout sur les violons du registre grave qui ont été l'objet d'études moins détaillées et moins connues (1).

Malgré la perfection à laquelle les luthiers italiens avaient porté le violon, il fut longtemps avant de prendre sa place dans la musique de concert et dans la musique dramatique. Les musiciens du XVIe siècle semblent n'avoir compris ni son importance, ni le parti qu'on pouvait en tirer. Un seul auteur, Martin Agricola, paraît avoir pensé à un instrument se rapprochant du violon moderne, mais qui n'avait que trois cordes. Les cordes s'accordaient comme les trois dernières de notre violon ; il l'appelle petit violon sans sillet à trois cordes. Cerone (1613), dans son bel ouvrage *el Melopeo,* est le premier qui ait daigné décrire en détail notre violon. Il dit (p. 103) que les rubebes et violons avaient dix-sept notes depuis le *g sol* jusqu'au *b fa mi* (du *sol* au-dessus de la clef de *fa* au *si* de la première ligne supplémentaire de la clef de *sol*).

On peut encore, ajoute-t-il, former d'autres sons, suivant l'habileté du joueur. Nous verrons dans la suite combien les maîtres du XVIIe siècle surent user du démanché, auquel l'auteur espagnol fait allusion dans ces lignes ; mais jusqu'ici, rien n'a pu nous faire découvrir que la facilité d'étendre le registre du violon au moyen du démanché ait existé autrement qu'en théorie, avant la seconde moitié du XVIIe siècle est le premier qui semble Mersenne avoir connu des virtuoses franchissant les bornes restreintes de la première position, lorsqu'il cite avec admiration, et considère « comme excellents violonistes maîtrisant bien leur instrument,

(1) Nous avons déjà cité plus haut, en parlant des luthiers, les ouvrages qui traitent des violons ; nous pouvons indiquer encore, pour la lutherie moderne, les deux rapports de Fétis sur les expositions de 1855 et 1867, et les rapports de M. Gallay à l'exposition de Vienne pour les sections française et autrichienne.

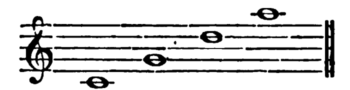
ceux qui peuvent faire monter chaque corde à l'octave par le moyen du manche. »

Nous l'avons dit, à partir du jour où les premiers maîtres luthiers firent leurs chefs-d'œuvre, le dessus de la famille des violons atteignit sa perfection. Depuis, plusieurs essais ont été tentés pour changer la forme de l'instrument et son mode de résonnance, mais, jusqu'à ce jour aucun n'a réussi. Nous ne passerons pas en revue toutes ces tentatives, depuis le violon trapézoïde, jusqu'au violon alto sans fond et avec deux tables, qui, par une singulière idée de l'inventeur, était monté d'un côté en violon et de l'autre en alto; depuis le violon sans âme, jusqu'au violon sans barre; malgré l'intérêt que ce sujet présente, nous ne pouvons donner place ici aux tentatives ingénieuses de luthiers tels que Chanot, Baud, Vuillaume, de savants tels que Savart. Nous renvoyons le lecteur aux rapports de l'Académie des sciences, au recueil des *Brevets d'invention* (in-4°, 1811....), aux *Rapports de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale* (in-4°, an XI...), aux comptes rendus des expositions soigneusement rédigés dans des revues spéciales (1).

Ces instruments n'ont pas joué de rôle dans nos orchestres et ne peuvent prendre place ici, mais nous ne pouvons omettre de citer deux soprani de violon qui ne laissèrent pas de jouir d'une certaine célébrité. Je veux parler de la *pochette* et du *violino piccolo*. Jusqu'au XVIIIe siècle, les maîtres de danse se servirent du soprano de gigue que nous avons déjà décrit. Mais vers cette époque, les membres de la famille du violon primèrent les violes et la sourdine fut remplacée par le soprano de violon qui lui enleva jusqu'à son nom de pochette. L'instrument classique des maîtres de danse a depuis longtemps cédé la place au piano, mais peut-être est-il encore quelque vieil amateur qui a gracieusement

(1) Voir aussi : PONTÉCOULANT, *Organographie*; Paris, 1861. 2 vol. in-8°. — LAFAGE, *Quinze visites à l'exposition de* 1855; Paris. In-8°. — FÉTIS, *Rapport sur les instruments de musique à l'Exposition universelle de* 1855, in-4° *et à celle de* 1867. In-8°. — BAUD, *Observations sur les cordes à instruments de musique tant de boyau que de soie*; 1804. In-8°. — SAVARESSE, *Mémoire sur la fabrication des cordes d'instruments de musique*; Paris, 1822. — SAVART, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*; Paris, Déterville, 1819. In-8°.

dessiné des pas au son criard de ce petit violon. Clapisson, le charmant musicien auquel nous devons notre musée instrumental, n'avait eu garde d'oublier la pochette, cette reine du menuet rocaille, et un jour qu'il en rencontra une, il fut si satisfait de sa trouvaille, qu'il s'empressa d'écrire pour elle un solo dans l'entr'acte du 2e au 3e acte des *Trois Nicolas* qu'il composait en ce moment. Vers 1760, on imagina de faire des violons plus petits que le patron ordinaire, et on les monta une quarte plus haut, en leur donnant ainsi pour accord.



Cet instrument n'eut qu'une vogue passagère; cependant plusieurs compositeurs allemands, Kraus, Dales, Pfeiffer, Foerster écrivirent de la musique de chambre dans laquelle on entendit une partie de *violino piccolo* (1).

Si le violon subit peu de transformations, il n'en fut pas de même de l'archet que les grands maîtres avaient laissé dans l'état où ils l'avaient trouvé. Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, cet auxiliaire indispensable du virtuose conserva sans grands changements la forme d'arc qu'il avait au moyen âge. Ce fut Corelli qui le premier s'aperçut des inconvénients que présentait cette disposition de la baguette, et, à partir de ce grand maître, il est curieux de suivre les différents progrès de l'archet. Peu à peu, la baguette du violon et du violoncelle perdit sa courbe, se redressa, puis dessina une nouvelle courbe dessinée dans le sens contraire à celui de la première, pour donner enfin à l'archet la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Pour resserrer les crins relâchés, on avait déjà inventé au XVIIIe siècle la vis de pression, mais il fallut attendre le commencement de ce siècle pour que l'archet pût arriver à sa perfection. Tourte, qui dans une spécialité aussi restreinte que la fabrication des archets, sut acquérir une réputation universelle, acheva les perfectionnements commencés. Avant lui, la fantaisie seule réglait la longueur de la

(1) Il ne faut pas confondre le *violino piccolo* avec les *due violini piccoli alla francese* marqués dans la partition de l'*Orfeo* de Monteverde. Ces instruments paraissent n'être autre chose que les violons.

baguette, il la fixa entre 74 et 75 centimètres pour le violon, à 74 pour l'alto, à 72 et 73 pour le violoncelle. Voici comment Fétis résume les autres perfectionnements de Tourte : « Il empê« cha le crin de se rouler, au moyen de la virole qui termine la « partie supérieure de la hausse, compléta son perfectionne« ment par la lame de nacre dont il couvrit la partie de crin qui « repose sur la hausse, et qu'il maintint par la virole. On appela « ces archets *à recouvrement*. Grâce à une coupe heureuse de la baguette, il augmenta la fermeté du bois (1). »

L'accord du violon paraît avoir en général subi peu d'altérations. Mersenne, Bonanni, Laborde nous donnent toujours *sol, ré, la, mi*. Cerone lui-même, dès 1613, indique *ré, la, mi* pour son violon tricorde. Cependant, sans changer l'instrument et pour avoir de nouveaux timbres, on eut l'idée en Allemagne et en Italie de disposer quelquefois l'accord d'une façon différente à la fin du XVIIe siècle et au XVIIIe. Le violon s'appelait alors discordé (*verstimmte Violine*). Au commencement du XVIIIe, un violoniste nommé Pritsk écrivit trois sonates où la chanterelle était accordée en *fa* et en *mi* alternativement. Locatelli employa aussi cet artifice, et pendant 15 ou 20 ans, il fut de mode de discorder le violon. Une méthode pour accorder de différentes manières est indiquée dans un traité anonyme, publié à Augsbourg en 1759, sous le titre de *Rudimenta Panduristæ*. L'auteur indique les moyens d'exécuter les passages en tierces dans l'espace d'une octave ou d'une neuvième sans changer la position, en accordant trois cordes à la tierce l'une de l'autre. On peut voir dans un article de Fétis (*Gazette musicale*, 1839, page 267) les titres de quelques morceaux écrits pour violon discordé. Pugnani et Viotti firent disparaître cette mode, mais de nos jours Paganini, pour obtenir plus d'éclat et de brio et pour varier le timbre, haussait son violon d'un ton et déplaçait ainsi les effets de cordes à vide. Quelquefois aussi, pour faciliter l'exécution dans les tons trop chargés de dièzes et de bémols, il peut arriver que l'artiste hausse ou baisse l'accord général d'un demi-ton. La partition du *Pré aux Clercs*, présente au 3e acte (p. 337) un curieux exemple de

(1) V. Fétis, *Biographie*, au mot *Tourte*. — On peut consulter aussi un bon chapitre sur l'archet dans le livre de M. A. Vidal.

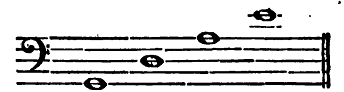
changement d'accord. Voulant obtenir de l'alto auquel il confiait la mélodie un effet de coloris étrange et sombre, Hérold fit descendre la corde *ut* au *si* bémol. M. Saint Saens, dans la *Danse Macabre*, partition exécutée en 1875, a fait descendre d'un demi-ton, l'accord de la chanterelle du premier violon solo. L'instrument est donc accordé en *sol*, *ré*, *la*, *mi* bémol. Dans ce morceau nous ferons remarquer en passant l'effet étrange et original des deux quintes sur les cordes à vide de l'instrument.

Pour les instruments graves de la famille des violons, la distinction fut loin d'être aussi nette, aussi tranchée que pour les ténors et les dessus. Laborde et bien d'autres après lui ont dit que c'était le père Tardieu, de Tarascon, qui avait inventé le violoncelle au commencement du XVIIIe siècle. Mais si celui-ci le perfectionna et lui donna sa forme définitive, il n'en est pas moins vrai que nous trouvons, avant le père Tardieu, de véritables violoncelles, à quatre cordes, à la voûte bien accentuée, aux *ff* nettement dessinés. Mersenne, en décrivant le violon et sa famille, nous donne dans ses planches une basse qui semble copiée sur un violoncelle absolument semblable au nôtre. Déjà, vers la fin du XVIIe siècle, le mot *violoncel* se rencontre fréquemment. Cependant ce fut à partir du XVIIIe qu'il se sépara tout à fait des autres basses de violes. Il avait cinq cordes à cette époque, *ut* bourdon, *sol* 2e, *ré* 3e, *la* 4e et *ré* chanterelle. Une quinzaine d'années plus tard, les virtuoses étant devenus plus habiles, on fit sauter la chanterelle *ré* que le violon rendait inutile et l'accord du violoncelle fut définitivement fixé à celui que nous lui connaissons. Le violoncelle vint prendre sa place à l'orchestre de l'Opéra en 1725, entre les mains de Baptistin. Nous verrons en étudiant les progrès de l'orchestre quelles luttes il eut à soutenir contre les violes à cordes multiples et à son doux, mais nous ne pouvons passer, sans les citer, ces quelques lignes des *Observations* écrites en 1757 qui sont comme le dernier bulletin de victoire de cette longue bataille musicale (1). « La seule « basse de viole, est-il dit, a déclaré la guerre au violoncelle qui a « remporté la victoire et elle a été si complète que l'on craint « maintenant que la fameuse viole, l'incomparable sicilienne, ne

(1) *Observations sur la Musique, les musiciens et les instruments*; Amsterdam,

« soit vendue à quelque inventaire à un prix médiocre et que « quelque luthier profane ne s'avise d'en faire une enseigne. »

Lorsqu'on jette les yeux sur l'ensemble de la famille du violon, une anomalie se présente. La contrebasse, le violoncelle et l'alto par leur accord et leur diapason se correspondent symétriquement, mais il n'en est pas de même du violon. Aucun instrument dans le quatuor n'est accordé à son octave inférieure, bien des fois on a tenté de remplir cette lacune, aucun essai n'a réussi. Cependant nous avons dans ce genre quelques instruments à citer qui paraissent avoir été destinés à compléter le système des violons, en théorie du moins, car en pratique le besoin d'un complément ne se fait pas absolument sentir. Au premier rang il faut citer le *violoncello piccolo* pour lequel J. S. Bach a écrit souvent des parties importantes. Les contemporains de J. S. Bach parlent peu de cet instrument, mais M. Gevaert (1) suppose que l'accord devait être :



ce qui ferait du *violoncello piccolo* un véritable violon à l'octave basse. M. Fétis dit que ces petits violoncelles étaient une quarte plus haut que le violoncelle ordinaire et se trouvaient par conséquent former l'octave du *violon piccolo*, mais la supposition de M. Gevaert nous paraît plus probable. Cet instrument fut en vogue, de 1720 à 1770 à peu près, mais à cette époque il disparut des orchestres. Un article du célèbre musicologue donne la liste des morceaux composés pour le petit violoncelle, mais elle est incomplète et il ne paraît pas avoir eu connaissance des nombreux passages dans lesquels Bach l'employa (*Revue musicale*, 1835, t. XV, p. 152).

Plus nous descendons les degrés de l'échelle des instruments à cordes, plus nous trouvons de variété dans la forme, l'accord, le nombre des cordes, des gros violons contre-graves. La difficulté de l'exécution, la recherche de la sonorité vigoureuse, si nécessaires aux parties graves de l'orchestre, telles sont les causes de ces

1757. — Voir aussi LEBLANC (H.), *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*; 1740. In-12.

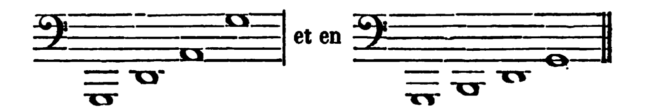
(1) GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*; Gand, Gevaert, 1864.

changements. Avec Gaspard de Salo, la contre-basse se dessine déjà nettement à côté des grandes violes que nous avons passées en revue. En 1619, Praetorius cite des grandes violes de jambe, qui ne sont pas sans rapport avec la double basse ou contre-basse proprement dite, et qu'il appelle *gross contrabass geig* (à cinq cordes). A travers les documents du XVIIe siècle, on peut suivre les traces de l'instrument en Allemagne et en Italie où il porte le nom de *contraviolone*. M. de Burbure cite différents extraits des comptes des dépenses d'églises à Anvers, dans lesquelles la contre-basse est signalée : « En 1636, Maitre Daniel, luthier, construit une contre-basse avec son étui pour la chapelle « du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers. — Théodore « Verbruggem, luthier et instrumentiste, construisit en 1641 une « contre-basse pour le grand jubé de la cathédrale. — Pierre Parlon « ou Barlon construisit, en 1747, une contre-basse pour la cathé- « drale d'Anvers (1). »

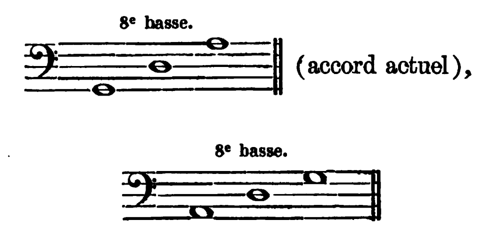
Cependant, ce ne fut qu'au moment où les musiciens eurent besoin de sonorités très-puissantes que le rôle de la contre-basse commença réellement. On en entendit d'abord une sonner timidement à l'orchestre de l'Opéra dans l'*Alcyone* de Marais, en 1706, et à partir de 1716, elle prit à ce théâtre sa place définitive (2). C'est au nom de Todini que se rattache le souvenir de la contre-basse à quatre cordes. Cet habile artiste en jouait et bientôt on sentit la supériorité de cet instrument sur l'archi-viola et la lyra qui ne soutenaient que mollement le son et ne marquaient pas suffisamment le rhythme qui, s'accentuant de jour en jour, avait besoin d'être nettement indiqué dans les parties graves de l'orchestre. La contre-basse fut d'abord accordée en *sol, ré, la, sol* et *sol, si, ré, sol.*

(1) BURBURE, *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle*, in-8° et dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 2e série, t. XV, 1863, p. 348.

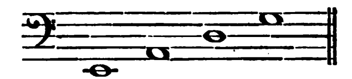
(2) M. Th. de Lajarte dans son *Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra* et après lui M. Ad. Jullien ont soutenu que la contrebasse n'avait fait son apparition à l'orchestre de l'Opéra que dans les *fêtes de l'été* de Montéclair en 1716. La petite partition oblongue *d'Alcyone* dont le privilége porte : *achevé d'imprimer le* 20 *janvier* 1706, indique en tête de la tempête : violons, basse de violons, *contrebasse*, bassons, et basse continue. Le doute n'est donc plus possible.



Bientôt, les violoncellistes, ne trouvant pas toujours d'emploi, se rejetèrent sur la contre-basse, dont ils enlevèrent une corde pour faciliter l'exécution. Il y avait eu aussi, en Italie, des contre-basses à cinq cordes, mais elles furent peu en usage. Ce fut en 1829 que la contre-basse à quatre cordes, dont quelques vieux modèles étaient restés à la chapelle du roi, fut remise en honneur en France. Rossini en avait demandé l'emploi pour le *Siège de Corinthe* et Gouffé acheva la révolution en perfectionnant l'instrument. Cependant, la contre-basse à trois cordes a encore des partisans, et Bottesini (1), dont personne ne peut nier la compétence, semble la préférer de beaucoup à celle à quatre. L'accord a varié de la façon la plus capricieuse. Tantôt on l'accordait de quinte en quinte, comme aujourd'hui, tantôt de quarte en quarte.

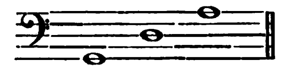


Quelquefois même on fit descendre la corde grave jusqu'au *mi* bémol et au *ré*. De nos jours, même, l'accord est loin d'être fixe et si on indique :



(1) Bottesini, *Grande méthode complète de contrebasse* in-fol.; Paris, Escudier, 1869.

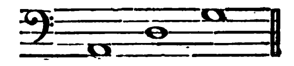
pour la contrebasse à quatre cordes, et



pour celle à trois, on en trouve encore en



et en



et les partitions de Beethoven, qui font descendre cet instrument jusqu'à l'*ut* grave au-dessous de la portée de la clef de *fa* (par exemple, dans l'orage de la *Symphonie pastorale*), peuvent faire supposer qu'à une certaine époque, des contrebasses auraient été montées de manière à donner réellement ce contre *ut* grave, hypothèse admise par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation* et, après lui, par quelques écrivains spéciaux.

La puissante tension des cordes de cet instrument nécessita un appareil de chevilles spécial. A l'Opéra, le travail de l'accord au moyen de chevilles montées à cliquets, était une opération longue et difficile qui se faisait avant la représentation. Mais lorsque Bachmann (Berlin, 1776), appliqua la vis sans fin à cet instrument, la difficulté disparut en partie. L'invention de Bachmann se répandit rapidement : cependant, M. Wekerlin dit avoir vu en Allemagne des contre-basses à simples chevilles.

Il n'y a pas jusqu'à l'archet de la contre-basse qui ne se soit ressenti de toutes ces variations. Tandis qu'on adoptait pour les autres violons l'archet moderne, les contre-bassistes se divisèrent en deux camps ; le plus grand nombre prit l'archet droit et court, mais d'autres conservèrent et conservent encore, particulièrement en Angleterre et en Italie, le vieil archet en forme d'arc de Dragonetti ; cet archet paraît en effet plus commode pour l'attaque du staccato, mais d'après Bottesini, il a le défaut d'étouffer le son, et l'archet moderne, dont se servait cet habile virtuose, paraît devoir être préféré définitivement. Cependant il est bon de

constater que l'archet à la Dragonetti est encore assez en usage en Belgique et en Allemagne (1).

Enfin, cet énorme instrument, dont Mattheson a dit en 1713, dans son *Orchestre dévoilé* : « Ce doit être une besogne de cheval de tenir entre ses mains ce monstre pendant trois ou quatre heures, » a failli grandir encore. Au XVIIe siècle on vit des contre-basses monumentales qu'on traînait avec des chevaux, dans un concert curieux dont nous raconterons les péripéties, et de nos jours plusieurs tentatives ont été faites pour augmenter les proportions de la basse. Le plus connu de ces essais, est celui de Vuillaume; on peut lire dans les Comptes rendus de Lafage que j'ai déjà cités, la description détaillée de l'octo-basse exposée en 1855. Cette double contre-basse était armée (armée est le mot) d'un pédalier pour faire mouvoir l'archet et un système de pattes en fer remplaçait la pression des doigts. L'invention est fort ingénieuse, l'octo-basse, que chacun peut voir au Musée du Conservatoire, est un objet curieux dont l'utilité pratique est nulle. Les basses de l'orchestre sont assez puissantes pour n'avoir pas besoin d'un registre contre-grave, et tout nous fait supposer que la contre-basse qui a suffi à Beethoven, à Rossini, à Mendelssohn, à Meyerbeer, à Berlioz, à Wagner suffira longtemps encore aux futures générations de compositeurs.

Il est encore une sorte d'instruments dont le mode de vibrations est analogue à celui de l'archet. Je veux parler des instruments à cordes frottées au moyen d'une roue et dont la vielle est le spécimen le plus connu. Dès le commencement du XVIIe siècle, les musiciens et les facteurs cherchèrent à tirer parti de la roue pour construire des instruments nouveaux. En 1610, un nommé Hans Huysen imagina un clavicymbalum, mis en vibration au moyen de six roues recouvertes de parchemin et enduites de colophane. Des clavecins à roues de toutes sortes eurent une grande vogue en Allemagne sous les noms de *geigen werk, geigen instrument, geige clavicymbel,* etc. Ils furent aussi très-ré-

(1) Voir pour la contrebasse, Cœcilia, t. IV, p. 228. (Ed. 1826.) — *Revue musicale* de Fétis, 1827, t. I, p. 468 ; 1827-28, t. II, p. 195 ; 1829, t. V, p. 169 et 171. *Gazette musicale*, 1834, t. I, p. 220 ; 1850, t. XVII, p. 116. — *Notice sur la contrebasse*, publiée par J.-B. Wekerlin (*Bulletin de la société des compositeurs*, n°s 5 à 8, p. 257.)

pandus en France, et Mersenne en décrit quelques-uns qui résonnaient au moyen d'une seule roue. Depuis cette époque, les tentatives de ce genre furent nombreuses. *L'orchestrino*, *le panleon* (1810), la *viola-cembalo*, de Trentini, le *sostenante pianoforte*, le *plectro-euphon*, le *polyplectron* (1828), etc., etc., sont encore des instruments semblables. Depuis qu'il existe des expositions industrielles, il n'en est pas une qui n'offre au visiteur quelque piano-violon ou quatuor. L'anche libre a seule été l'objet de tentatives et d'expériences aussi nombreuses. Dieu me garde de condamner ces instruments souvent fort ingénieux ; mais en écrivant ce travail, c'est l'orchestre que nous avons eu en vue, et tout ce qui n'y a pas joué un rôle est pour nous d'un intérêt tout à fait secondaire.

En revanche, nous nous ferions scrupule de ne pas nous arrêter quelques instants sur la vielle. Au moyen âge comme à l'époque de la renaissance, elle a joué son petit rôle à l'orchestre, elle a joui d'un moment d'éclat et, il y a cent ans à peine, elle faisait encore les délices des concerts. Elle est pour nous comme une relique d'un temps qui n'est plus. Aucun instrument ne rappelle mieux que la vielle les plus anciennes traditions du moyen âge. L'emploi de la roue, le bourdon, la trompette semblable à celle de la trompette marine, tout en elle nous ramène au temps de la diaphonie. Un des plus anciens modèles connus de la vielle se trouve reproduit par Gerbert d'après un manuscrit de Saint-Blaise du XIe siècle. Le célèbre chapiteau de Bocherville nous montre comment on jouait de cet instrument qui portait le nom d'*Organistrum*. Deux personnages le tiennent sur les genoux ; pendant que l'un tourne la manivelle, l'autre semble appuyer les doigts sur les touches. Mais l'âge glorieux de la vielle ou chifonie sont les XIIe et XIIIe siècles. Alors elle accompagnait le comte Thibaud de Champagne soupirant les doux lais d'amour aux pieds de la reine Blanche, et les ménestrels de vielle étaient en grand nombre et en grand honneur. L'instrument (*Sambuca rotata*) était orné avec tout le luxe possible, on y peignait des armoiries et blasons, et la manivelle était de fer poli, d'argent ou même d'or, enrichie de pierreries. Nous lisons dans le roman d'*Alexandre le Grand* par Alexandre de Bernay :

L'un tient la vielle, l'arçon fut de saphir.

Cette mode dura jusqu'au XVe siècle, mais, à cette époque, la chifonie fut abandonnée aux mendiants. C'est aussi dans ce siècle que les mots *viele* et *chifonie* eurent chacun un sens défini. *Chifonie* désigna la vielle proprement dite, *viele* fut réservée aux violes. La « lyra mendicorum » fut ainsi en discrédit jusqu'au milieu du XVIe siècle où elle parut revenir en faveur. On s'en servait pour faire danser, et aussi pour exécuter des morceaux de concert. Dans ce dernier cas, on retirait le chevalet mobile ou trompette dont le bourdonnement persistant n'était utile qu'à la danse. Bien que la vielle soit citée dans Praetorius, il ne semble pas que son succès ait continué pendant longtemps, car le Père Mersenne, en décrivant cet instrument, ajoute : « Si les hommes « de condition touchaient ordinairement de la symphonie ou « vielle, elle ne serait pas aussi méprisée qu'elle est, mais elle « n'est touchée que par les pauvres, et particulièrement par « les aveugles qui gagnent leur vie avec cet instrument........ » Laroze, célèbre chanteur et joueur de menuets, et Janot, sous Louis XIV, la remirent en honneur vers 1701. La vielle de Laroze était à peu près la même que celle des ménestrels du XIIIe siècle ; carrée, avec trois cordes et une trompette qui écrasait les sons. Mais dès qu'elle fut revenue en faveur, les luthiers s'ingénièrent pour la perfectionner et l'embellir. Baton, luthier à Versailles, fit des vielles avec des corps de guitare et ajouta au clavier le *mi* plein et le *fa* d'en haut en 1716. Puis, en 1720, il monta ses vielles avec des cordes de luth et de théorbe. Plus tard, Louvet, luthier à Paris, ajouta le *sol* d'en haut, et alors la vielle fut considérée comme un instrument de concert, et tellement prisée jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, que les plus grands personnages ne dédaignèrent pas de s'en servir. Les Baptiste composèrent des trios et des duos pour elle. Danguy et Baton fils se firent remarquer comme virtuoses sur la vielle ; enfin Terrasson écrivit une apologie de la vielle dans laquelle il déduit gravement les raisons qui font considérer cet instrument non-seulement comme le plus excellent, mais encore comme le premier qui ait été inventé et le père de tous les autres (1). Tant d'heur et tant de gloire de-

(1) « Quoi qu'il en soit, ne croyez pas, Mademoiselle, qu'en examinant l'ori- « gine et les progrès de la vielle chez les Grecs et les Romains, j'aye trouvé « de grands secours dans Hérodote, Thucydide, etc. Ne croyez pas non plus

vaient exciter l'envie, aussi voyons-nous quelques discordances malignes se glisser dans ce concert de louanges. « Je me garde-« rai bien, dit un autre auteur, de passer sous silence la musette « et la vielle, quoique ceux qui logent dans leur voisinage soient « beaucoup plus que moi en état de les apprécier. Je serais bien « fâché d'indisposer contre moi la multitude de leurs partisans « en ne rendant que faiblement justice à deux instruments si « à la mode. Les maîtres qui les ont choisis de préférence sont « peut-être mieux récompensés de leurs travaux que les meilleurs « organistes (1) ». Tout a bien changé depuis ce temps et la pauvre vielle, oubliée pour toujours, ne sert plus qu'aux ménestrels du ruisseau et aux dramaturges en quête d'effets larmoyants.

II. INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES. — LUTHS, THÉORBES ET GUITARES, PANDORES, LES TABLATURES, LA HARPE.

Dans l'histoire de la musique, depuis le XVIe siècle jusqu'au XVIIIe, le instruments à cordes pincées tiennent une place importante ; ce sont eux que nous voyons, pendant toute la période qu'on pourrait appeler l'âge du luth, tenir le premier rang. Leur nombre est en effet très-grand ; mais outre qu'en nous attachant toujours au principe des familles, il nous est facile de grouper sans grande peine les différentes espèces d'instruments à cordes pincées, ceux que les compositeurs ont employés sont, en résumé, assez peu nombreux. Le luth et sa famille, la guitare et ses variétés, la harpe, voilà les trois principaux agents sonores de

« qu'en suivant les progrès de cet instrument chez les Français j'aye puisé de « grands éclaircissements dans Grégoire de Tours, Frédégaire....... Il manque à « la gloire de ces grands hommes d'avoir parlé de la vielle et je ne sais si par « cette raison et pour l'honneur de l'instrument vous ne devez pas vous brouil-« ler avec tous les écrits de ces célèbres historiens, qui (par un défaut trop gé-« néral parmi eux) ont cru rendre leurs ouvrages plus intéressants en faisant « de grands récits de batailles, qu'en nous instruisant du progrès des sciences « et des arts. » — *Dissertation historique sur la vielle*, où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument, avec une digression sur l'histoire de la musique ancienne et moderne (par Terrasson); Paris, J.-B. Lamesle, 1741. Une brochure in-12.

(1) *Observations sur les instruments* (déjà citées).

cette espèce sur lesquels nous devons nous arrêter particulièrement.

Le luth, après une longue et glorieuse carrière a, le premier, disparu, mais à lui appartient aussi la première place dans ce paragraphe. Nous l'avons vu s'introduisant aux XIe et XIIe siècles à la suite des croisés. Par la richesse de ses accords, par la douceur de ses sons, et, le dirai-je aussi, par la commodité de sa forme, il est l'instrument le plus propre à accompagner les voix. Pour obtenir la suprématie dont il jouit pendant plus de deux siècles, le combat fut long entre lui et les autres instruments ; il eut tour à tour à lutter contre la chifonie, la vielle, la harpe, le canon et le demi-canon venus comme lui de l'Orient ; mais il finit par l'emporter. Si les ménestrels du XIVe siècle s'accompagnent encore de la vielle traditionnelle, le XVIe voit, dans les cours et les châteaux, le luth soutenir partout la voix de l'artiste ; seule, la harpe résiste encore, mais elle devient trop incomplète pour les besoins nouveaux de la musique, et sans les inventions qui depuis cent ans ont fait de la harpe un instrument nouveau, elle eût été reléguée parmi les curiosités propres tout au plus à faire l'ornement d'un musée.

Tous les petits instruments à cordes pincées, en exceptant les harpes, peuvent se résumer en trois familles : les luths, à dos bombé, à cheviller renversé, les guitares à dos plat, à cheviller horizontal ou légèrement rentré et les pandores qui procédent des deux espèces.

L'histoire du luth, considérée dans son ensemble, peut se diviser en deux périodes. Dans la première, qui commence au temps des croisades, pour finir avec le XVIe siècle, il reste à peu près stationnaire, et si la caisse sonore devient plus grande, si le nombre des cordes est porté de quatre à six, si nous trouvons ces mêmes cordes disposées par paires, du moins leur nombre n'est pas exagéré ; le manche et la table ne se trouvent pas surchargés outre mesure. Au commencement de la deuxième période, le luth devient trop faible pour soutenir les masses de l'orchestre, qui chaque jour prend plus de puissance. Il faut augmenter l'étendue de son registre et surtout renforcer la sonorité des basses. C'est alors qu'on charge la table de cordes, jusqu'à la faire céder sous la tension. Un manche ne suffit plus pour contenir toutes les cor-

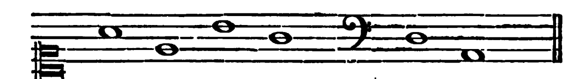
des, on en ajoute un second et on forme ainsi le théorbe ou archi-luth dans lequel tout un jeu de cordes ne portant pas sur la touche se pinçait à vide. L'invention de l'archi-luth ou théorbe ne donna pas au luth beaucoup d'étendue au grave, mais elle permit de doubler les grosses cordes et de donner ainsi une plus grande vigueur et une plus grande sonorité aux basses. Après l'introduction de l'instrument padouan, la famille du luth fut complète depuis la basse jusqu'au soprano, et ainsi renforcé le luth put tenir dignement sa place comme instrument d'orchestre jusqu'au moment où la grande révolution instrumentale dont nous raconterons plus tard les péripéties s'accomplit définitivement. Ce roi déchu de la musique n'a pas disparu tout entier et la mandoline nous est restée. On peut remarquer, du reste, au sujet de la mandoline que, lorsque nous avons conservé quelques débris des instruments oubliés du passé, ce sont les membres aigus qui ont résisté au temps, toutes les basses étant devenues trop faibles pour répondre aux besoins de la musique moderne.

Je l'ai dit, ce fut au temps des croisades que le luth s'introduisit en France par l'Italie, selon toute apparence. Comme pour la plupart des instruments, ce sont les soprani et les ténors dont nous trouvons d'abord les spécimens. Pendant le moyen âge le nombre des cordes varie de quatre à six. Tantôt nous en voyons cinq dans les monuments du XIIe siècle (1), tantôt six au XIIIe, comme sur le vitrail de l'abbaye de Bonport, en Normandie, tantôt quatre comme dans la chapelle de la Trinité à Stratford et sur les colonnes qui ornent cette église (2). Mais, il faut bien le dire, ces nombreuses représentations, qui prouvent combien le luth était répandu dans toute l'Europe, sont souvent trop inexactes pour nous donner une idée bien juste de l'instrument. Ce ne fut qu'aux XIVe et XVe siècles que le luth prit sa forme définitive. Dans son étude sur les instruments du moyen âge, M. de Coussemaker nous a donné un curieux modèle de luth à quatre cordes. Le cheviller grossier, les chevilles plantées perpendiculairement comme des clous rappellent encore un art barbare, mais les éclisses, la caisse, la rose, le manche, le cordier, tout est semblable aux luths les plus complets de la Renaissance. Il en est de même

(1) WILLEMIN, *Monuments français*, t. II, p. 148.
(2) *Antiquities of Stratford-s-Avon*, par Fischer et Nichols ; Londres, 1838.

du beau luth à cinq cordes de la grande dalle funéraire de bronze (1350) qui représente un festin semblable à celui du Héron et que Robert Brauch fit sculpter sur son tombeau. L'instrument que tient un des musiciens dans les tapisseries de Nancy est aussi de même espèce (XIVe et XVe). Nous en voyons un autre à six cordes sur les piliers du monastère de Sainte-Marie de Berveley (1). Enfin, le splendide manuscrit des *Échecs amoureux*, un des trésors de la Bibliothèque nationale, nous offre un magnifique spécimen de luth à quatre cordes.

C'est dans cet état que nous trouvons le luth, lorsque s'ouvre le XVe siècle, dans l'ouvrage de Virdung (2), le premier auteur qui traite en détail de l'instrument, et dans les pièces de luth imprimées chez Ottaviano Petrucci. Il a six cordes ainsi accordées :



Cet accord se conserva en Allemagne et en France jusqu'à la moitié du XVIe (3); à cette époque on ajouta une septième corde à la basse, c'est ce que nous apprend Luscinius (4) lorsqu'il dit que le nombre des cordes est encore incertain, mais qu'il y en eut cinq, puis six, puis enfin qu'on en a vu sept, mais rarement, « d'autant plus, ajoute-t-il, que six sont bien suffisantes ». On fut quelque temps avant d'admettre les sept cordes, et quatorze ans après Luscinius, leur usage n'était pas encore général : « Les instruments « dont nous usons en ce pays, dit un auteur anonyme (5), sont la « vielle, le rebec, la viole, le luc et la guiterne, desquels les trois « premiers sont seulement pour chanter et jouer une partie, « mais la guiterne en peut jouer seule quatre (ce qui est presque « toute la musique du monde) et davantage, pour autant que notre

(1) CARTER, *Monuments*, éd. Britton, p. 125, pl. CII et p. 103, pl. LXXII; Londres. 2 vol. in-fol.

(2) VIRDUNG, *Musica Getutscht*........ Bâle, 1511, in-4°.

(3) SCHMID (A.), *Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone;* Vienne, 1845. In-8°.

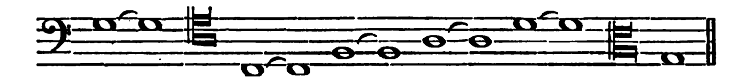
(4) LUSCINIUS (Ottomarus), *Musurgia seu praxis musicæ*, 1542, in-8° oblong.

(5) *La manière de bien entoucher les lucs et les guiternes*, chap. XXI. *Des discours non plus mélancoliques que divers* (attribué à Bonav. Despériers, par Quérard) ; Poitiers, 1556. Pet. in-4°.

« luc à six ou sept cordes. » A la fin du XIe siècle, on ajouta quatre autres cordes basses; de plus on agrandit la caisse de l'instrument, à ce point qu'il existe pour le luth l'agréable légende que nous avons déjà vue pour la viole. Prœtorius, en 1620, blâme le grand nombre des cordes : « Le luth, dit-il, avait d'abord quatre paires « de cordes, puis six, puis sept, de telle sorte que d'année en année « le nombre des cordes deviendra impraticable ». Mersenne nous donne un traité du luth, à son époque, qui fut l'apogée du célèbre instrument; il porte le nombre des cordes à onze placées par paires; il ajoute aussi que quelques facteurs avaient voulu en mettre dix ou vingt paires, mais que la table était si chargée que souvent elle avait cédé.

Pour éviter de briser trop fréquemment la chanterelle dont la tension était très-forte, on la montait sur une petite poulie placée en dehors du cheviller, qui du reste n'entrait pas dans la longueur du luth. La rose, cet élégant accessoire indispensable, était large et trois âmes traversaient la caisse.

Accorder le luth n'était pas petite affaire, et pour ce travail un traité suffisait à peine. L'accord de Virdung était :

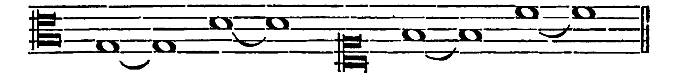


Mersenne distingue le vieux et le nouveau ton. Dans le vieux les six premières cordes se suivaient par degrés conjoints, puis par intervalles de quartes, de tierce, de tierce encore et de quinte. Quelquefois aussi par un accord analogue à celui de la guitare et du sistre, on accordait la première corde à partir de la chanterelle une quarte plus bas que la seconde.

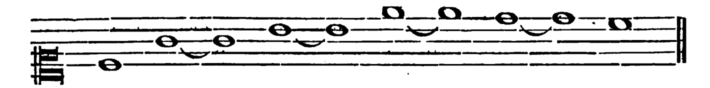


La mandore et la mandoline qui formaient les dessus du luth se jouaient en grattant les cordes avec un bec de plume. La mandore est aussi ancienne que le luth, et c'est dans Robert de Calan-

son (XIIe siècle) qu'elle est mentionnée pour la première fois. Vers 1620, elle avait quatre cordes accordées de quinte en quarte :



En France on en ajoutait une cinquième ; on se servait de cet instrument pour les courantes, les voltes et autres chansons et danses françaises. Bientôt, pour rapprocher la mandore du luth dont elle était le diminutif, on lui donna treize cordes disposées par paires excepté la chanterelle. En général, le nombre des cordes était de dix pour six.



On l'appelait aussi luthé, elle portait sur son manche neuf touches, de demi-ton en demi-ton, elle avait un pied et demi de long, et même lorsqu'elle n'était montée que de quatre cordes, on y voyait six chevilles pour l'ornement.

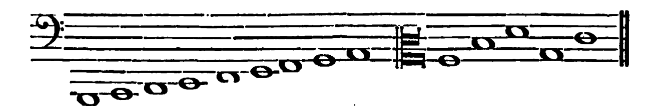
L'accord que nous avons cité plus haut était dit accord de quinte en quarte ; mais quelquefois aussi on abaissait d'un ton la chanterelle et on appelait cet accord *à corde avallée.* Enfin une autre sorte d'accord, appelé, *en tierce,* consistait à faire descendre la chanterelle d'une tierce mineure. Il est probable que de tous ces accords l'exécutant choisissait celui qui convenait le mieux à son habileté et au ton du morceau. « Encore, dit Mersenne, que la « mandore n'avait que quatre cordes, on fait quasi dessus tout ce « que l'on fait sur le luth, dont elle couvre les concerts à raison « de la vivacité et de l'aigu de ses sons qui pénètrent et préoc- « cupent tellement l'oreille que les luths ont de la peine à se faire « entendre. »

La mandoline, plus aiguë encore, était le soprano de la famille. On en distinguait deux espèces, la napolitaine et la milanaise. C'est la première qui est la plus connue, et celle dont nous nous servons encore. Elle avait quatre rangs de cordes dont la plus élevée était en boyau, les autres en boyau filé d'argent, elle eut une grande vogue pendant le XVIIIe siècle. Je n'ai pas

besoin de rappeler quel usage Mozart en a fait dans *Don Juan*. En 1783, six maîtres de musique enseignaient encore cet instrument à Paris. Le nombre de ses cordes n'a pas changé, tel il était au temps de Laborde, tel nous le retrouvons aujourd'hui, monté à l'unisson du violon :



Le théorbe vint au commencement du XVII[e] siècle compléter la famille des luths. Destiné, comme nous l'avons dit, à renforcer les basses, il ne diffère du luth que par ses dimensions, par quelques cordes de plus et par son double manche. On peut voir dans les planches de Mersenne comment le second manche était accolé au premier. Le théorbe fut inventé à Rome par un certain Bardella ; il resta plusieurs années sans sortir de l'Italie. Mais bientôt sa réputation se répandit. Nous lisons dans le livre de M. Vanderstraeten, que nous avons déjà cité (1), une curieuse correspondance de l'ambassadeur de Brabant à Rome, avec le duc son maître. Ces lettres, que nous sommes heureux de signaler au lecteur, ne témoignent guère en faveur de la générosité des ducs de Brabant, mais elles prouvent que des pays les plus éloignés on envoyait à Rome de bons musiciens pour étudier l'instrument nouveau sous les meilleurs maîtres. D'Italie, le théorbe passa en Allemagne d'abord, puis en France. « Le théorbe, que les Romains « appellent chittarone, dit Praetorius, est une basse de luth avec « douze ou seize cordes. Les Romains avaient d'abord mis six « paires de cordes, puis les Padouans en ajoutèrent deux et bien- « tôt ce nombre s'augmenta encore; du reste c'était Padoue qui « avait la réputation pour la facture des théorbes. » L'accord de l'archi-luth était :



(1) VAN DER STRAETEN, *la Musique aux Pays-Bas;* Bruxelles, 1867 à 1872. 2 vol. in-8°.

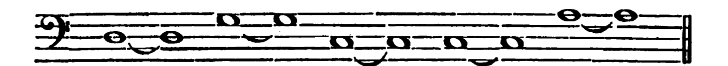
Malgré la description détaillée de Mersenne, le théorbe parut ne pas avoir été très-répandu en France avant la seconde moitié du XVII[e] siècle, car Scarron « ouït toucher les cordes d'un théorbe, « instrument dont le nom n'est pas connu de tout le monde. » Maugars, dans ses lettres (1), nous dit le sens précis des mots *théorbe* et *archi-luth* : « Il n'y a aucune différence de l'archi-« luth d'avec la thuorbe, sinon qu'eux (les Romains) font monter « la seconde et la chanterelle en haut, se servant de la thuorbe « pour chanter et de l'archi-luth pour toucher avec l'orgue, avec « mille belles variétés et une vitesse de son incroyables. »

La famille du luth ainsi complétée dura jusque vers 1730, mais à cette époque elle fut peu à peu abandonnée et la mandoline seule en resta en usage ; cependant le monde n'a pas encore tout à fait désespéré du luth. Un facteur en exposa un en 1855, et en 1861 un certain Bannert et Bonnert, virtuose de la chambre du duc Maximilien de Bavière, fit entendre à Paris des morceaux qu'il avait composés pour cet instrument.

Le genre guitare différait du genre luth, par le dos plat de l'instrument, par son cheviller droit ou légèrement incliné en dedans, le nombre de ses cordes et le genre de l'accord. La guitare paraît nous être venue d'Espagne par les Maures, et c'est vers le XII[e] siècle que nous trouvons les premières traces de son usage en Europe. On distinguait au moyen âge la guitare morisque et la guitare latine. L'époque la plus brillante de la guitare fut le XVI[e] siècle. Dans la « *La manière de bien entoucher les lucs et les guiternes* » nous voyons qu'à cette époque la guitare, plus facile d'exécution, avait presque supplanté le luth. « Ainsi demeure, « la vielle pour les aveugles, le rebec et la viole pour les ménétriers, le luc et la guiterne pour sa plus grande perfection ; « duquel on usait en mes premiers ans plus que de la guiterne, « mais depuis 12 ou 15 ans en ça, tout le monde s'est mis à guiterner je ne sais quelle musique et icelle beaucoup plus aisée « que celle-là du luc, comme vous disent les Grégeois. » On ne s'attendait guères à voir les Grégeois en cette affaire, mais la vé-

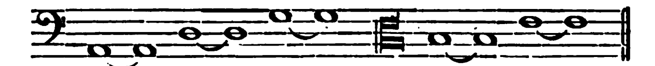
(1) MAUGARS, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1[re] édit. 1639. In-8°. Nouvelle édition. — *Maugars, célèbre joueur de viole*, par E. Thoinau ; Paris, Claudin, 1865. In-8°. — MAUGARS, *Discours sur la musique d'Italie et des opéras*, Lyon, 1698, Paris, 1697. In-8°.

rité du fait principal avancé par l'auteur anonyme est confirmée par l'existence des nombreuses méthodes et publications qui datent du milieu du XVIe siècle. Les deux ouvrages les plus anciens sur l'art de jouer la guitare sont écrits en espagnol, ils ont pour titre : *Libro de Musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro.... Compuesto por don Luys Milan ;* Valence, Fr. Diaz Romano, 1535, in-fol., et *Libro de Musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas... Compuesto por Enriquez de Valderrabano ;* Valadolid, Fr. Fernandez de Cordova, 1547, in-fol. Un autre traité de la guitare se trouve au fol XCI de l'ouvrage aussi rare qu'intéressant de J. Bermudo : *Declaracion de instrumentos;* Osuna, J. de Léon, 1555, in-fol. — Les premières guitares n'avaient d'abord que quatre rangs de cordes et la chanterelle était simple. Au temps de Mersenne, elle en avait cinq et quelquefois la chanterelle était double :

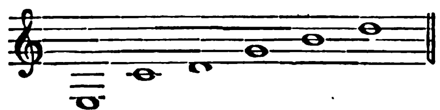


Dans l'accord de cet instrument la cinquième corde était accordée un ton plus haut que la troisième, genre d'accord particulier à la guitare et au cithre. Pour obtenir cet accord on cherchait d'abord le ton de la 3e corde et le troisième degré de cette corde devait être à l'unisson de la cinquième à vide ; on accordait ensuite la quatrième avec le quatrième degré de la deuxième, puis la chanterelle avec le troisième de la quatrième. On voit que nos pères avaient bien raison de dire, en parlant d'un caractère difficile « c'est une guitare, il ne peut jamais s'accorder » ; après une courte apparition dans l'orchestre la guitare était un peu tombée en défaveur au XVIIe siècle, mais au commencement du XVIIIe un maître de guitare, nommé Campion, perfectionna l'instrument et indiqua un grand nombre d'effets nouveaux dans sa méthode intitulée : *Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d'accorder,* Paris, 1705. Bientôt les chanteurs de salon, Jeliotte, Berardet, Lagarde mirent de plus en plus la guitare à la mode. Le luth avait disparu, et les artistes ayant « trouvé commode de ne chanter qu'à demi-voix », le

timbre doux et flatteur de la guitare leur avait fait choisir cet instrument de préférence au clavecin. A partir de ce jour la guitare jouit pendant près d'un siècle de la plus brillante faveur. Laborde dans sa description (1780) lui donne une étendue de quatre octaves, d'après lui elle a six touches et cinq cordes dont quatre doubles. Son accord était :



En 1801, un luthier de Paris, Maréchal, ajouta la sixième corde *mi*. Cette corde fut d'abord laissée de côté, parce que pour elle on était obligé de changer le doigter auquel on était habitué, mais on ne tarda pas à trouver un nouveau doigter, et alors l'engouement pour la guitare ne connut plus de bornes. On l'orna, la choya, la transforma. Les Romains et les Grecs étaient à l'ordre du jour, il fallut faire de la guitare un instrument antique, se donnant des airs de lyre. On peut voir au Conservatoire celle qui fut offerte à Fabry Garat, le frère du chanteur et chanteur lui-même. C'est tout simplement une guitare à laquelle on a ajouté les branches de la lyre. Entre les deux branches passe le manche qui soutient les cordes. Certes, cet instrument, qui ne manque pas d'élégance, devait faire bon effet croisé avec l'épée sur le cœur du galant ménestrel, mais il était absolument impraticable. Outre que le son se perdait dans les branches supplémentaires, le doigter de la main gauche était devenu impossible. On ne peut se figurer jusqu'à quel point cet instrument charmant échauffa l'imagination des luthiers. On vit au commencement de ce siècle des guitares à deux ou trois manches, la harpolyre de Salomon (1828) etc., etc., jusqu'à des guitares en papier mâché fabriquées vers 1808, par un certain Richter (1). Enfin, elle revint à sa forme primitive et on connaît son accord écrit en clef de sol, une octave au-dessus du ton réel.



(1) *Archives des découvertes;* Paris, Treuttel et Wurtz, 1809 à 1839; in-8°, t. I, p. 379.

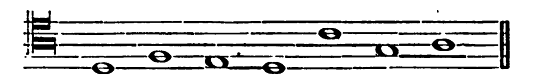
On sait quelle vogue elle obtint jusqu'en 1840. Elle consacrait le succès. Un morceau n'avait tout son prix que lorsqu'il avait été arrangé, dérangé, défiguré pour la guitare. Qui sait si en cherchant bien on ne pourrait pas trouver dans un coin de bibliothèque quelque réduction pour guitare, de la symphonie en *ut* mineur ? Il faut dire, pour être juste, que de brillants virtuoses, Carulli, Moretti, Carcassi, Aguado, Sor, Huerta avaient fait de la guitare un véritable instrument de concert. Cette mode dura jusqu'au moment où, le mal s'aggravant, le piano est venu détrôner la reine de la romance. Mais trêve de plaisanteries, d'autant plus que la guitare, comme tous les instruments à cordes pincées, possède des effets charmants, une étendue considérable, des sons harmoniques d'un timbre angélique et qu'on en peut tirer un excellent parti. Malheureusement la faiblesse de ses sons, le manque de justesse rendent dans l'orchestre l'emploi de cet instrument assez difficile. Aussi ne le trouvons-nous que pour accompagner les sérénades, comme dans le *Barbier de Séville* et dans *Don Pasquale.*

Dans la troisième espèce d'instruments à cordes pincées on peut ranger en général ceux d'origine allemande, qui tiennent également de la guitare et du luth comme la pandore et le cithre.

Praetorius réunissant la pandore et la mandore dans un seul paragraphe donne à leur nom une étymologie un peu naïve. « Elles « appartiennent, dit-il, à la classe des *Mandurischen instrument,* « *forte quia manu comprehendi et tractari possunt.* » L'orphearion, la bandore inventée d'après Hawkins, par un Anglais, John Rose, vers la fin du XVIe siècle, étaient à peu près semblables à la pandore. La famille de celle-ci était complète, mais elle ne fut jamais très-répandue en France. C'était une sorte de luth à dos plat et festonné, ainsi que la table. Elle avait eu d'abord quatre cordes, puis treize de deux en deux, puis enfin, du temps de Mersenne, elle était montée et accordée comme le luth. A cette époque elle n'était déjà pour ainsi dire plus en usage. « Quoique cet instru- « ment soit fort agréable, dit-il, et qu'il ait des résonnances plus « longues que celles du luth, à raison des cordes de laiton qui « tremblent plus longtemps. Mais on se blesse plus aisément les « doigts de la main gauche à cause de la dureté des cordes en « laiton ; puis les cordes de boyau ont le son plus doux et plus

« charmant, mais elles ne tiennent pas aussi longtemps leur « accord. La touche de cet instrument est un peu échancrée vers « le bas, du côté des cordes de laiton. Le chevalet est collé obli- « quement, afin que la chanterelle puisse monter plus haut, quoi- « qu'il soit plus à propos de le faire droit, autrement les touches « ne seront pas justes sur toutes les cordes qui sont d'airain. » A partir de Mersenne nous trouvons encore quelques traces de la pandore, mais cet instrument disparut peu à peu et n'était presque plus en usage au XVIIIe siècle.

Le cistre ou cithre, ou cithare, ou guitare allemande est plus connu et eut même en France son moment de vogue. Sa famille était riche et nombreuse. Il avait le corps sonore plat, mais imitant l'ovale du luth, sans les festons de la pandore. Cerone, en 1613, lui donne sept cordes.



Chacune de ces cordes avait l'étendue d'une douzième. Nous reproduisons avec Praetorius le tableau de la famille des cithares employées au commencement du XVIIe siècle.

1° La cithare commune, à quatre paires de cordes. Elle était, « *illiberabile, sutoribus et sartoribus usitatum instrumentum.* »

2° La cithare à cinq cordes accordées de trois façons.

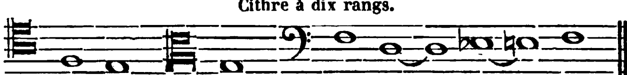
3° La cithare à six paires de cordes à accord très-variable.

4° La grande cithare à six cordes, double de la troisième.

5° La grande cithare basse à douze cordes « d'une résonnance si vigoureuse qu'on croyait entendre un clavicymbel. A Prague, à cause de la beauté de ses sons, on l'appelait *Dominicus.* Elle était presque aussi grande qu'une basse de viole. »

Ce dernier instrument portait comme le luth un double manche d'une forme particulière et chargé de cordes. Kircher dit qu'il ne différait du luth que par ses cordes en métal et parce qu'il se jouait avec une plume. Il était plus usité en Allemagne et en Italie qu'en France et les Italiens, qui lui avaient donné jusqu'à dix rangs de cordes, l'accordaient autrement que les Allemands et les Français.





La cithare fort répandue, au commencement du XVIIe siècle, tomba tout à fait en défaveur. D'après Hawkins, on ne s'en servait plus que dans les boutiques de barbier ; mais, vers 1760, un certain Pollet la remit à la mode en France et écrivit plusieurs morceaux pour cet instrument. Les œuvres de Pollet eurent du succès ; celui qui à cette époque donnait le ton au bon goût, M. de Boufflers, s'en allait, comme dit Rousseau, « jouaillant du cistre ; » tout cela donna à l'instrument une vogue de quelques années, puis il retomba dans le domaine de l'archéologie.

Pour tous ces instruments on employait un mode de notation qui fut en usage jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, c'est-à-dire au moment où les instruments à cordes pincées disparurent pour la plupart. Je veux parler de la tablature dont la connaissance est absolument indispensable à qui veut bien connaître la musique des XVIe et XVIIe siècles. Le mot *tablature* semble être à lui seul synonyme de toutes les difficultés musicales. Mais il en est des mots comme des bâtons de la fable, et, vue de près, la théorie de la tablature est loin de présenter d'insurmontables difficultés.

On donna d'abord le nom de tablature au système entier de la musique, et c'est dans cette acception que le mot signifiait la chose la plus embrouillée du monde, puis son sens fut restreint au tableau que présentait l'étendue des instruments, puis plus particulièrement à l'orgue et aux instruments à cordes pincées, mandoline, mandore, luth, théorbe, guitare, pandore et cistre; parmi les violes, on usait de cette notation pour la lyra. L'orgue avait aussi, comme les premières épinettes, une tablature spéciale, mais ce n'est pas ici le lieu de l'expliquer.

Lorsqu'on voulait écrire une pièce de luth ou de guitare en tablature, il fallait d'abord bien connaître le manche de l'instru-

ment et son accord. On traçait sur le papier autant de lignes qu'il y avait de cordes dans l'instrument ; sur ces lignes on plaçait des lettres qui correspondaient aux touches du manche sur lesquelles il fallait poser les doigts. *A* représentait la corde à vide, *B* la première touche, et ainsi de suite jusqu'à *K*. Les touches se suivaient de ton en ton pour le luth, de demi-ton en demi-ton pour la guitare. Chacune de ces lettres représentait donc une note. Sur les lignes, à la place de l'armure et des clefs, on mettait le signe indiquant la mesure, puis au-dessus des lignes, étaient écrites des valeurs rhythmiques, marquant le temps que devait durer chaque note ou chaque accord. Lorsqu'un seul signe rhythmique se trouvait sur plusieurs lettres ou groupes de lettres, les notes ou les accords devaient être répétés à temps égaux entre eux jusqu'à un nouveau signe. Comme la tablature la plus employée était de sept lignes, et que, comme on l'a vu, le théorbe et même le luth avaient un nombre de cordes supérieur à sept, on obviait à cet inconvénient au moyen d'un certain nombre de petits traits qui, placés au-dessus de la lettre *A*, indiquaient quelle corde devait être pincée (presque toutes les cordes marquées en dehors de la tablature étaient aussi en dehors du manche et par conséquent pincées à vide). Outre ces lettres, on employait aussi des chiffres, des points et des signes pour les traits et les nuances. La lettre traversée d'un trait signifiait souvent des agréments, comme le *tremblement*, *martellement*, *verres cassés* et *battements*. Le *p* marquait qu'il fallait exécuter le passage avec le pouce. Le point ou les points servaient aussi au doigter.

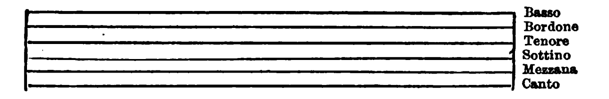
Cette tablature, qui est celle du plus grand nombre de pièces de luth du XVIIe et aussi du XVIIIe siècle, fut réglée par Adrien Leroy vers 1574 et devint rapidement d'un usage général (1), mais elle n'était pas la seule ; on distinguait encore les tablatures allemandes par lettres et par chiffres et de plus on avait appliqué aux batteries de la guitare un procédé d'abréviations dont on faisait fréquemment usage.

La vieille tablature allemande, dont Virdung (1511) et Agricola nous donnent des exemples, n'avait pas de lignes. La partie de dessus ou chantante était notée sur une portée ; pour les cor-

(1) Voir aussi Fleury, *Méthode de théorbe*, in-4° obl., 1660.

des inférieures, l'intonation et la durée avaient chacune un signe particulier, une lettre pour l'intonation, et un signe pour la durée. Pour les silences on retranchait la lettre en laissant le signe de durée. Les Allemands conservèrent ce genre de notation assez embrouillée pendant près d'un siècle et en 1552, 1558, 1562, 1574 et 1586, on publia encore des recueils de luth ainsi notés. Pour chiffrer la tablature, on employait en Allemagne, les chiffres 1 à 5, et le 1 surmonté d'une petite barre indiquait la corde à vide; des signes de mesures semblables à ceux de la tablature par lettres marquaient les durées.

Dès 1509, les Italiens avaient inventé une tablature par chiffres assez commode et écrite sur des lignes. Contrairement à la notation française, la première ligne était réservée aux cordes basses et même lorsque, plus tard, ils adoptèrent la tablature de Leroy, ils continuèrent à écrire en un sens contraire au nôtre. Dans les premières années du XVI[e] siècle, ils avaient écrit sur les lignes supérieures les parties aiguës, mais, cinquante ans après, ils changeaient ce système contre celui que nous venons de mentionner. Voici les noms des six lignes de leur tablature :



On écrivait sur ces lignes les chiffres qui indiquaient sur quelles touches il fallait mettre les doigts. L'ordre de ces touches étant fixe et l'accord du luth étant déterminé d'avance, on arrivait facilement à savoir le sens de chaque chiffre. O était la corde à vide; 1, le premier demi-ton, etc. Une + indiquait la répétition du même son. Restait à marquer la durée des sons. Une barre verticale était l'unité de mesure. Traversée de une, de deux, ou trois barres horizontales elle signifiait, comme les queues de nos croches, doubles croches ou triples croches, la minime la semi-minime, la comma, etc. On se servait aussi des points qui avaient la même valeur que dans la musique ordinaire, et on répétait le même rhythme tant que le signe n'était pas changé.

Comme on employait pour la guitare un grand nombre de batteries dont les formules étaient connues, on se servait en Espagne et

en Italie d'un autre genre d'abréviations. Les Italiens indiquaient les accords par leur note initiale au moyen d'une lettre majuscule depuis A jusqu'à O; les Espagnols usaient des chiffres dans le même but. Une seule ligne de lettres ou de chiffres était toute la tablature. Seulement pour marquer le rhythme des batteries, ils tiraient une ligne, et des traits verticaux indiquaient le genre de batterie. On trouve quelques exemples de cette sorte de tablature; Pierre Million fit imprimer ainsi un ouvrage à Rome en 1624, dit Mersenne, et Ambroise Colonna usa du même procédé dans son livre qu'il publia à Milan en 1627 (1). « Quoique son al- « phabet harmonique soit un peu plus long et qu'il soit différent « en quelques accords de celui de Million, comme tous les deux « sont fort différents de celui du seigneur Rouys qui a mis la ta- « blature française sous la sienne, quoiqu'il n'use que de nombres « pour exprimer ses chansons que l'on peut voir dans son livre « imprimé chez Ballard, en 1626. Or, il use de notes pour signi- « fier le temps de chaque accord, comme le fait aussi quelquefois « Colonna. Mais M. Martin, qui touche parfaitement la guitare, « se sert des notes non-seulement pour marquer les temps de « chaque batterie, mais aussi pour signifier quand il faut battre « en levant et en abaissant la main. Car il bat toujours en levant « quand les notes ont la jambe en haut, et en baissant si elles l'ont « en bas. » De ce passage, assez peu clair, du reste, de Mersenne, il ressort ce fait, que chaque maître de guitare au résumé tenait à employer une tablature de sa façon qui lui paraissait la plus commode.

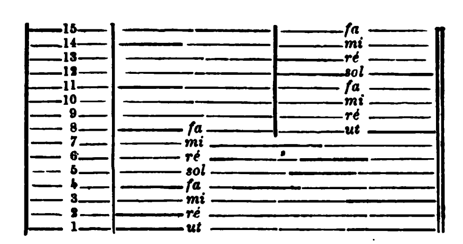
On voit, comme nous l'avons dit, qu'il fallait bien connaître l'accord de l'instrument pour exécuter la tablature. L'accord des instruments à cordes pincées et des luths en particulier était variable, et de cette variété naissaient les difficultés pratiques présentées par la tablature. Vincent Galilée connaissait douze manières d'accorder le luth, qu'il appelle *poste*. Mais en France

(1) La Bibliothèque nationale possède un curieux livre de guitare imprimé avec cette tablature; il est intitulé: MARCHETTI ROMANO, *il Primo Libro d'intavolatura della chitarra spagnola;* Rome, 1660. Pet. in-8° obl. — On peut voir encore une autre sorte de tablature abréviative dans BRIZENO. — *Metodo mui facilisimo para aprender à tañer la quitarra à la espagnola;* Paris, Ballard, 1736. In-4° obl.

on trouve quelquefois en tête des morceaux des indications d'accord qui guident pour la tablature. La Bibliothèque nationale possède un livre de tablatures de luth recueillies par Brossard, dans lesquels l'accord est marqué.

Tels étaient les principaux systèmes de tablatures employés depuis le XVIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Que l'instrument fût viole ou luth, le principe était toujours le même. Cependant, la tablature, assez simple en théorie, était difficile à lire, et voici ce que dit à ce sujet Laborde dans ses *Essais* en 1780, au moment à la vérité, où la tablature n'était plus d'un usage général. « Comme la tablature change suivant les différents instru-
« ments qui ont plus ou moins de cordes et un accord différent,
« on ne peut se mettre dans la tête ces différentes tablatures, de
« manière à lire sans instruments la musique qu'elle représente,
« et à la chanter comme on ferait avec des notes. Nous n'avons
« vu que Mlle Gentil posséder les tablatures au point de s'en
« servir comme de la musique. »

Parmi les instruments à cordes pincées, la harpe est le seul qui, loin de disparaître se soit régénéré et ait pris place dans nos orchestres. A vrai dire, le jour où la harpe se perfectionna, les luths et théorbes devinrent inutiles et sur toute l'étendue de l'échelle sonore les compositeurs trouvèrent dans les harpes et dans la famille des violons en pizzicati tous les effets de cordes pincées dont ils avaient besoin. Au seizième siècle la harpe diffère peu de ce qu'elle était au moyen âge. L'instrument est plus grand, mais les cordes résonnent toujours à vide. Les premiers traités n'en parlent que fort légèrement. Luscinius se contente de la classer sans plus de détails parmi les instruments dont les cordes se pincent à vide. Cependant l'ouvrage de Bermudo, que nous avons cité, nous donne un traité succinct de la harpe et quelques détails sur l'état de cet instrument en 1555. Les cordes, simplement tendues entre la console et la table d'harmonie, n'avaient aucun moyen de moduler. Cerone donne quinze cordes à la harpe et indique pour elle une tablature de quinze lignes.



« La harpe ordinaire, dit-il, se touche à vide comme le mono-
« corde et l'harpicorde, aussi son jeu consiste seulement en huit
« cordes renouvelées d'octave en octave à volonté en employant
« le tempérament et en solfiant par muances. »

Prætorius cite trois sortes de harpes :

1° La harpe commune, ayant 24 cordes ou plus, et s'étendant du *fa* grave au *la* aigu.



2° La grande harpe double avait les demi-tons. Chaque côté de la table d'harmonie portait un rang de cordes.



3° La harpe irlandaise, montée de quarante-trois cordes et dont la sonorité était fort agréable



Vincent Galilée (1) décrit en détail la harpe double qui, récemment introduite en Italie de son temps, n'avait pas tardé à jouir d'une grande vogue. Du côté droit, dit-il, étaient les

(1) GALILEO (V.), *Dialogo della musica antiqua e della moderna*, 1581. Iin-fol. (P. 142.)

cordes diatoniques, à gauche les chromatiques. Dans le même paragraphe, Galilée indique le moyen d'accorder l'instrument et de s'en servir. La harpe de Mersenne avait trois rangs de cordes qu'on serrait avec une clef. Les vingt-neuf cordes du troisième rang étaient à l'unisson de celles du premier, et, comme aujourd'hui, on se servait des mains pour étouffer le son. Malgré les moyens restreints de cet instrument, il se trouvait encore des musiciens pour en jouer, et le père Mersenne cite Fesle comme un excellent virtuose sur la harpe.

A mesure que l'art instrumental moderne grandissait, que les instruments à cordes pincées tombaient en désuétude, les musiciens sentaient instinctivement de quelle utilité pourrait être la sonorité légère et harmonieuse de la harpe, le jour où elle serait susceptible de modulations. Aussi dès 1720, les efforts des facteurs tendirent-ils à donner à la harpe les intervalles qui lui manquaient. Le seul perfectionnement accompli du temps de Mersenne était d'avoir disposé les boutons qui tenaient les cordes de façon à ne pas altérer les résonnances, et on avait abandonné les *harpions* ou chevilles crochues qui les faisaient nazarder. Dès 1690, on imagina un système bien primitif, bien incommode, il est vrai, mais qui fut le point de départ de tous les perfectionnements qui firent de la harpe un instrument nouveau. Pour obtenir des demi-tons qui ne se trouvaient pas dans des cordes à vide, l'instrumentiste jouait de la main droite seule, et de la gauche attachait la corde à un crochet qui la raccourcissait d'un demi-ton. Ce ne fut qu'en 1720 qu'un luthier de Donawert nommé Hocbrucker, eut l'idée d'employer des pédales. Pour juger de l'effet de son invention, nous ne pouvons mieux faire que de citer un pasage de Van Blankenbourg, au chapitre premier de ses *Elementa musica* (1). « La harpe qui « n'eut point jusqu'à ces derniers temps de tons intermédiaires, « vient de sortir de son infériorité en permettant de rendre tous « les tons chromatiques aussi bien qu'un clavecin. Lorsque j'en- « tendis pour la première fois la harpe ainsi perfectionnée, je fus « ébahi. M'étant approché du joueur, j'examinai l'instrument avec « des yeux d'aigle, mais sans parvenir à comprendre où gisait ce « mécanisme merveilleux. Enfin je lui demandai s'il était permis

(1) VAN DER STRAETEN, t. I.

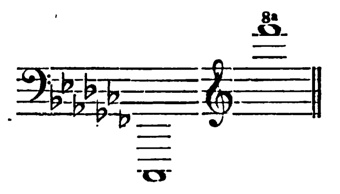
« de savoir par quel miracle il effectuait tous ces changements de « tons. Il eut la bonté de me répondre que la partie supérieure de « la harpe renfermait de petites pattes qui, mises en mouvement, « opéraient sur les cordes comme les doigts sur le violon et permet- « taient au joueur de la hausser d'un demi-ton. Pour parvenir à ce « résultat, certain mécanisme était placé dans l'intérieur du bois, « de façon à correspondre avec le dessous de l'instrument, et au « moyen du pied, les petites pattes recevaient l'impulsion voulue. « Le virtuose ajouta que c'était son père Hohebrasken (1) qui « avait inventé cet instrument. » On le voit, le principe des pédales et des tirasses placées dans la colonne était trouvé, et de ce point de départ devait sortir la harpe moderne. Ce système resta longtemps avant d'être accepté et en 1740, la harpe à pédales n'était pas encore connue en France. Elle y fut importée par un musicien allemand, neveu de l'inventeur, qui perfectionna l'instrument de son oncle en 1770. Ce furent surtout Krumpholz dont la femme était une remarquable harpiste, et Nadermann, luthier à Paris, qui portèrent la harpe à crochets à son plus haut degré de perfection. Lorsque Laborde écrivit ses *Essais*, la harpe avait quatre pieds et demi de haut, de 30 à 36 cordes et sept pédales ; il appelait les crochets les pompes et elle était, à peu de chose près, semblable à celle décrite dans l'*Encyclopédie*.

Son étendue était :



Elle a aujourd'hui, comme on sait, 46 cordes (six octaves et une quarte), accordées en *ut* ♭ majeur, ce qui lui permet, grâce au double mouvement d'obtenir tous les sons de l'échelle diatonique :

(1) Dans ce passage, nous voyons le nom de l'inventeur des pédales sous une forme différente de celle que nous connaissons, mais ce n'est pas ici le lieu de nous livrer à une recherche de ce genre, aussi nous contenterons-nous de citer notre auteur sans commentaires.



Mais le système des crochets présentait encore de grands inconvénients. Lorsqu'ils agissaient sur les cordes, celles-ci étaient tirées hors de leur position perpendiculaire et le timbre de l'instrument perdait tout son caractère. De plus, on ne pouvait pas assurer la position de la pédale, qui, n'étant accrochée que par une cheville de fer, s'échappait quelquefois. En 1786, Séb. Érard trouva le mécanisme des fourchettes, et en 1789, construisit la première harpe de ce genre. Grâce à cette invention, il raccourcissait la corde de la longueur voulue sans la faire sortir de la ligne verticale. Il prit pour ce nouveau système un brevet à Londres, en 1794. Déjà, en 1782, Cousineau avait essayé de remédier à la pauvreté de la harpe par un double rang de pédales, mais son mécanisme était trop fragile pour servir utilement, et, malgré un long et élogieux rapport de l'abbé Roussier (1), il n'eut qu'un médiocre succès. En 1789, un médecin saxon nommé Pfanger tenta, en multipliant le nombre des cordes, d'obtenir des intervalles chromatiques. Je ne citerai pas tous les essais des facteurs pour donner à la harpe la pureté du timbre et la multiplicité des intervalles, et j'ai hâte d'arriver à la grande et féconde invention de Sébastien Érard, ce facteur de génie de qui date véritablement notre harpe moderne. Il imagina de n'employer qu'une seule pédale pour hausser la corde d'un ton et d'un demi-ton. Point n'était facile d'obtenir un pareil résultat, et ce ne fut qu'après plusieurs années de recherches que le 16 juin 1801 il prit à Londres une patente pour une harpe qu'il appela à *double mouvement ;* c'est la harpe actuelle en *ut* bémol, dont la première corde donne *ut* ♭ à vide, *ut* naturel au premier mouvement et *ut* ♯ au second. Au lieu de conserver l'ancien accord de la harpe en *mi* ♭, Érard avait choisi l'accord d'*ut* ♭, afin de pouvoir atteindre tous les tons naturels diésés ou bémolisés de l'échelle des

(1) *Mémoire sur la nouvelle harpe de M. Cousineau, luthier de la reine;* Paris, Lami, 1782.

sons. Le double mouvement, n'était que le développement du mécanisme déjà trouvé par le facteur sous le nom de fourchette, au lieu d'une, il en employait deux. En 1810, il perfectionna encore l'instrument en inventant la pédale à une seule branche avec le ressort en tire-bouchon; pour donner plus de moelleux au son, il avait arrondi les douves de la table d'harmonie. On peut voir, dans le rapport fait par M. de Prony (1), lorsque Érard présenta son instrument aux Académies des sciences et des beaux-arts réunies, la description détaillée du double mouvement. Le savant fait ressortir clairement les avantages de cette invention, grâce à laquelle le musicien pouvait employer, dit le rapport, « vingt-« sept gammes ou échelles diatoniques complètes, tandis qu'ils « n'en avait que treize auparavant. » Sept pédales seulement suffisaient pour rendre chaque corde égale à trois cordes différentes. Quelques luthiers, et entre autres M. Henry Naderman, le fils du facteur dont nous avons parlé plus haut, firent des critiques sur la harpe à double mouvement (2), mais n'en empêchèrent pas le succès, et quelques années après, l'instrument d'Érard était le seul en usage chez les harpistes dont le nom faisait autorité, tels que Dizi, Labarre et Bochsa. A ce sujet, un fait assez curieux se passa au Conservatoire. Lorsqu'on vit quelles ressources offrait aux musiciens l'instrument nouveau, on jugea nécessaire de créer à notre École de musique une classe de harpe. M. de Prony, le protecteur du système Érard, fit en pleine séance de l'Institut un remarquable discours sur la nécessité d'un enseignement régulier de harpe, et particulièrement de harpe à double mouvement, au Conservatoire. Ses efforts ne furent pas inutiles, et le ministère fit droit à ses réclamations en créant une chaire. Mais, par une singulière anomalie, ce fut M. Naderman, harpiste distingué, il est vrai, mais un des seuls adversaires du procédé Érard, qui fut nommé (3). Ce ne fut qu'en 1845 que la harpe à double mouve-

(1) *Rapport fait le* 17 *avril* 1815 *aux* 1*re et* 4*e classes* (présentement Académie royale des sciences, et Académie royale des beaux-arts) de l'Institut de *France, sur la harpe à double mouvement de l'invention de Séb. Érard* (Prony), rapporteur, Gossec, Mehul, etc.), Paris, Pierre Érard, 1834. In-fol.

(2) *Observations de MM. Naderman frères sur la harpe à double mouvement, en réponse à la note de M. de Prony.....* Paris, Naderman. In-fol., avec pl.

(3) PRONY, *Sur la nécessité d'un enseignement régulier de harpe au Conservatoire de musique.* Paris, 1834. In-fol. (souvent réuni au rapport cité plus haut).

ment fut introduite officiellement au Conservatoire ; à part quelques perfectionnements de détail apportés par Pierre Érard, comme l'abaissement de la cuvette qui renferme les pédales, par exemple, la harpe, depuis l'invention de Séb. Érard, n'a pas subi de changements très-importants. Presque en même temps que l'illustre facteur, M. Dizi avait inventé à Londres la harpe à bascule, dite plus tard *harpe perpendiculaire,* dans laquelle la console était fendue en deux parties, à son extrémité inférieure. Les cordes étaient attachées aux chevilles dans la partie creuse, perpendiculairement au centre de la table. L'élévation du son avait lieu au moyen d'une bascule qui sortait en poussant la corde hors de la parallèle et qui tenait lieu d'un nouveau sillet. Dizi présenta sa harpe vers la fin de 1807 et un rapport fut fait sur cet instrument en 1816 ; après quelques années de vogue, la harpe perpendiculaire fut abandonnée, et son inventeur lui-même revint aux fourchettes d'Érard, tout en continuant à séparer la console en deux parties, et en plaçant les cordes dans cette fente (1).

III. INSTRUMENTS A CORDES AVEC CLAVIER : L'ÉPINETTE, LE CLAVECIN, LE PIANO.

La place des instruments de ce genre, épinettes, clavecins et pianos, est difficile à définir ; ils ont joué dans la musique un rôle important, et cependant leur timbre a rarement pu se fondre avec les masses de l'orchestre, et se prêter à l'expression d'un sentiment dramatique. Ces instruments ont rempli à la vérité jusqu'à nos jours l'office de chefs d'orchestre, soutenu le chant, marqué les temps du rhythme, mais, excepté dans les œuvres de quelques grands maîtres, leur sonorité se marie difficilement à celle des autres instruments. Le piano, ce métronome du chanteur, cet intelligent auxiliaire de l'artiste en scène, ne tarde pas à troubler la

(1) Voir aussi sur la harpe d'Érard un article de Fétis : La harpe à double mouvement de Sébastien Érard, *Revue musicale,* 1827-28, p. 337. Lettre de M. Henry Nadermann au sujet de la réfutation d'un article de la *Revue musicale* sur la harpe à double mouvement de M. Séb. Érard, par M. Fétis, Paris, 1828, in-8°.

bonne harmonie des timbres, lorsque, non content de son rôle modeste, mais utile, il veut, à son tour, se faire entendre au milieu des autres instruments. Il n'en est pas un seul dont la sonorité puisse se mêler à la sienne, pas un dont les lignes moelleuses puissent s'enlacer à ses contours anguleux. Bref, pour tout résumer en un mot, cet instrument si répandu, si nécessaire, est généralement, comme dirait un chimiste, insoluble dans l'orchestre (1).

Nous aurons rarement l'occasion de mentionner dans la suite de ce travail l'emploi des instrument à cordes et à clavier comme moyen d'expression et de coloris, mais le clavecin particulièrement tient trop de place dans la musique d'orchestre aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, le piano, à son tour, joue un rôle trop important dans les grands concertos de l'école moderne, et même dans quelques compositions symphoniques, comme celles de Berlioz, par exemple, pour qu'il ne soit pas nécessaire de marquer en quelques pages, par quelles révolutions le monocorde à clavier de Gui d'Arezzo, le quânon, et le psaltérion des Orientaux, la harpe même (car tous ces instruments ont contribué à la formation du clavecin), sont arrivés jusqu'à nous sous la forme du piano.

L'invention des claviers est loin d'être moderne; non-seulement nous la trouvons dans l'orgue, dès les commencements du moyen âge, mais encore, au XIIIe siècle, la vielle en était déjà pourvue, comme nous le prouve le chapiteau de Bocherville. On peut faire remonter l'origine du genre épinette ou clavicorde jusqu'au monocorde de Gui d'Arezzo. A l'époque de ce théoricien, les chevalets par lesquels on marquait les différentes divisions du monocorde devinrent fixes et il fallut naturellement augmenter le nombre des cordes pour pouvoir comparer entre eux les intervalles. Bientôt, on mit les cordes en vibration au moyen de morceaux de bois et de languettes de cuivre, puis on augmenta le nombre des cordes, et on forma ainsi le *clavichordium*, vers l'an 1300, suivant Fétis. La corde ébranlée par une languette de bois ou de cuivre marque le premier âge du clavecin. A cette époque, le quânon et le psaltérion, dont on jouait avec des baguettes, étaient fort répandus et leur forme se prêtant à la

(1) On peut citer dans *Philémon et Baucis*, de Gounod, un curieux emploi de piano, comme effet de coloris pendant la danse des bacchantes.

transformation, on leur appliqua le clavier et le système des languettes. Les auteurs s'accordent à dire que d'après les premiers monuments qui en donnent la figure, le clavicorde était vertical, mais tout nous porte à supposer que la forme horizontale et carrée, semblable à celle du psaltérion, était la plus répandue, et un splendide manuscrit de la Bibliothèque nationale, du milieu du xve siècle, nous fait voir un clavicorde fort bien dessiné et qui est, à notre connaissance du moins, la plus ancienne représentation de cet instrument qui existe dans les manuscrits. Il est posé à plat, et affecte la forme d'un psaltérion coupé par la moitié, ou d'un demi-quânon, auquel on aurait ajouté un clavier et un jeu de languettes, très-visibles sur la miniature. Il n'y avait qu'une corde pour chaque son et le plectre de cuivre ou de bois était attaché à l'extrémité de la touche (1).

Les défauts de ce procédé primitif ne tardèrent pas à le faire abandonner, et c'est alors qu'on eut l'idée de remplacer les languettes de bois par des plumes de corbeau, vers la fin du xv[e] siècle. La date de l'invention des instruments *da penna*, comme disent les Italiens, nous est indiquée à dix ans près par un passage de Scaliger qui, rappelant dans sa *Poétique* des souvenirs d'enfance, parle d'un instrument qui l'avait beaucoup frappé lorsqu'il était âgé d'une dizaine d'années. « On avait ajouté aux plectres des pointes de plumes de corbeau qui tiraient des cordes d'airain une harmonie plus douce. Dans mon enfance on appelait cet instrument *clavicymbalum* et *harpichordium*, mais, maintenant, il a pris le nom d'*épinette* à cause de ces pointes, semblables à des épines (2). » La Rousselière en 1679, dans un curieux petit ouvrage où il expose un nouveau système de sautereau, prétend que le nom d'épinette vient de ce qu'en guise de plume, on s'était servi d'abord d'une « épine de plume coupée par la moitié (3) ».

Les becs de plumes firent bientôt trouver le système des sautereaux, qui, à peu de changements près, fut celui qu'on employa pour les instruments à cordes et à clavier, jusqu'au moment

(1) L'*Istoire de la conqueste du noble et riche Thoison d'or*, Bibl. nat., Mss fr. 331, f° CXLV, verso ; in-f°.

(2) SCALIGER, *Poetica*, livre I, chap. XLVIII.

(3) LA ROUSSELIÈRE, *Traité des languettes impériales pour la perfection du*

où le piano détrôna le clavecin. Voici succinctement en quoi consistait le mécanisme du sautereau. Les morceaux de plumes destinés à faire vibrer les cordes étaient fixés dans la partie supérieure d'une pièce plate de bois appelée *sautereau.* Par l'action de la touche, dont le mouvement de bascule se faisait sur un barre de bois de tilleul, le sautereau s'élevait et s'abaissait entraînant avec lui la plume qui grattait la corde et dont un petit ressort de soie de porc augmentait la solidité et en même temps l'élasticité; de plus une bande de drap, appliquée de chaque côté du sautereau, avait pour effet d'arrêter les vibrations de la corde.

Ce système fut d'abord employé pour deux instruments différents de forme et de nom, mais procédant du même principe, l'épinette et le virginal. La caisse de l'épinette avait la forme d'un petit piano rectangulaire, comme si, prenant un des psaltérions du moyen âge, on l'avait mis dans une boîte en lui adaptant un clavier et un jeu de sautereaux. Le virginal ressemblait plutôt à une petite harpe. Employés à peu près indifféremment l'un pour l'autre, ces deux instruments furent très en usage depuis le XVIe siècle jusque vers le milieu du XVIIIe, mais ils semblent avoir plutôt convenu à la musique vocale et de chambre qu'à l'orchestre. Pour jouer un rôle au milieu des masses sonores, il fallait un instrument plus grand. On ne tarda pas à l'inventer et c'est alors que le harpsichorde vit le jour. Ce n'était autre chose qu'une amplification de l'épinette ou du virginal, suivant que la caisse était carrée ou affectait la forme d'une harpe. Galilée dans son *Dialogo* (1), dit en termes très-nets que le harpsichorde n'était qu'une harpe couchée à laquelle on avait appliqué le système de l'épinette.

Ce fut le fameux facteur anversois Hans Ruckers qui, vers la fin du XVIe siècle, perfectionna le clavecin. Il le monta de cordes de cuivre pour les sons graves et de fer pour les sons aigus. En 1610 il donna deux claviers à ses instruments, comme dans l'orgue, afin d'obtenir des nuances en faisant résonner trois cordes

clavecin. Nouvelle invention présentée au roy, et à MM. de l'Académie royale et à MM. de la musique du roy, Paris, 1679, 1 vol. in-12.

(1) *Dialogo de Vicentino Galilei, nobile Fiorentino, de la musica antiqua e de la moderna,* Fiorenza, 1581, 1 vol. in-f°, p. 148.

avec chaque touche d'un des claviers et une seule avec chaque touche de l'autre; de plus il adapta des genouillères pour changer de ton et porta l'étendue de l'instrument à quatre octaves d'*ut* en *ut*, en ajoutant quatre sons graves aux quarante-cinq qu'il avait déjà. Les planches de Mersenne nous donnent un *clavicymbel* à deux cordes par touches, la première étant moitié moins longue que la seconde et accordée à son octave. L'invention des deux claviers fut plusieurs fois reprise et notamment en 1824 par un facteur allemand. Blanchet, célèbre artiste français, créateur de la maison qui existe encore aujourd'hui, augmenta de quatre notes à l'aigu et de quatre au grave le clavier de Ruckers. Richard, facteur français, remplaça la plume par de petits morceaux de drap et, en 1668, Pascal Taskin se servit d'un petit morceau de cuir au lieu d'une plume de corbeau.

Il y eut aussi des clavecins ou harpsichordes verticaux, dans lesquels une baguette à tête recourbée, ajustée à la touche par une fourchette, allait frapper les cordes dans le sens de leur position sur la table d'harmonie. Le son était plus fort et plus plein. Un certain Rigali de Florence passe pour avoir inventé ces instruments en 1620, mais si le procédé de résonnance était une innovation, à coup sûr la forme verticale n'était pas nouvelle, Luscinius, Prætorius nous en montrent dans leurs planches; Vincent Galilée (1) en nous donnant un dessin de l'*épigonium et* du *simicum*, instruments analogues, les attribue aux anciens; dans un manuscrit du XVe siècle de la bibliothèque de Gand, cité par M. Van der Straeten, on trouve un clavicorde vertical à huit cordes.

Outre l'épinette, le virginal et le clavecin, il existait aux XVIe et XVIIe siècles, un instrument appelé *manicordion* et longuement décrit dans Mersenne et dans le *Dictionnaire de Trévoux* (t. IV, p. 588). Voici cette description : « Cet instrument est fait en forme d'épinette; il a quarante-neuf ou cinquante touches ou marches et soixante-dix cordes qui portent sur cinq chevalets; le premier est le plus haut, les autres vont en diminuant. Il y a quelques rangs de cordes à l'unisson, parce qu'il y en a plus que de touches. Chaque chevalet en contient divers rangs et a plusieurs petites mortaises pour laisser passer les sautereaux ornés de petits

(1) *Dialogo*, pages 40 et 41.

crampons d'airain qui touchent et poussent les cordes, au lieu de la plume de corbeau qu'ont ceux des clavecins et des épinettes. Ce qu'il y a de particulier, c'est qu'il y a plusieurs morceaux d'écarlate ou de drap, qui couvrent les cordes depuis le clavier jusqu'aux mortaises, qui rendent le son plus doux et l'étouffent tellement qu'on ne peut l'entendre, d'où vient que quelques-uns le nomment *épinette sourde* ou *muette*. Aussi il est particulièrement en usage chez les religieuses qui apprennent à en jouer et qui craignent de troubler le silence du dortoir. »

Les bois de l'ouvrage de Prætorius nous montrent combien l'habitude de subdiviser les instruments pour en former des familles s'était conservée aux XVIe et XVIIe siècles ; il semble que le clavecin, dont l'étendue était déjà considérable, n'avait pas besoin d'être divisé en différents registres : graves, moyens et aigus ; cependant le vieux théoricien ne nous laisse aucun doute à cet égard. Après nous avoir donné un grand *clavicymbel,* d'une quarte plus bas que le ton de chœur (eine quart tieffer als chor-Thon), appelé aussi *flügel* (aile), à cause de sa forme, il met sous nos yeux une épinette et un virginal au ton de chœur et une petite épinette octave. La planche suivante nous fait voir un clavicorde ordinaire et un clavicorde octave. Ce sont du reste ces nombreuses divisions qui ont fait souvent prendre pour des instruments différents les membres d'une même famille, et, si l'on voulait absolument spécifier le sens de ces mots qui bien souvent sont employés les uns pour les autres, on pourrait dire sans trop s'éloigner de la vérité que *clavicordion, clavicymbel* et *manicordion,* désignaient les instruments graves, tandis que les mots *virginal* et *épinettes* s'appliquaient aux instruments plus aigus.

Ces clavecins qui se plaçaient sur des tables faites exprès, ou quelquefois même sur la première table venue, étaient d'un usage général. Les grands clavicordes, chefs-d'œuvre d'élégance et véritables objets d'art, par les garnitures dont ils étaient ornés, étaient réservés aux riches, tandis que les gens de mince condition se contentaient de l'épinette et des petits instruments de ce genre. M. Van der Straeten a publié une pièce curieuse dans laquelle nous voyons Charles-Quint enfant recevant à huit ans des leçons de manicordion d'un organiste de Lierre appelé Van Viven. Henri VIII possédait un beau virginal. Ce dernier mot ne vient

pas, comme on l'a cru, de la reine Élisabeth qui, on le sait, avait des préférences pour cet instrument, mais du nom de la Vierge dont il servait à accompagner les hymnes. En France il n'était pas moins répandu qu'en Angleterre, et Marot, parlant des dames de son temps, se plaît à voir :

> Leurs doigts sur les épinettes
> Chantant sainctes chansonnettes.

Tous ces petits instruments furent à la vérité éclipsés par le grand clavecin ou harpsichorde, mais ils ne disparurent pas sans combat devant le vainqueur. En 1636 Mersenne place encore l'épinette au second rang dans la hiérarchie instrumentale, immédiatement après le luth. Le clavecin lui-même fut, on le sait, bien longtemps en faveur, et même après l'invention du piano-forte, il fallut les perfectionnements d'Érard pour le faire oublier complétement.

Le besoin de sonorité qui avait donné naissance aux instruments modernes, comme le violoncelle et la contrebasse, devait amener aussi une révolution dans la construction du clavecin. De plus, ce dernier instrument ne se prêtait en aucune façon aux mille nuances de l'expression et restait toujours froid et sec. Dès le XVIIe siècle on avait cherché à donner au clavecin la faculté d'enfler ou de diminuer le son, c'est-à-dire d'être capable d'expression. En 1610 nous voyons Jean Haydn ou Hayden, né à Nuremberg dans la seconde moitié du XVIe siècle, inventer une sorte de clavecin à sons prolongés. Il publia une instruction sur la manière de jouer de cet instrument, intitulée *Musicale instrumentum reformatum* (Nuremberg 1620, in-4°, très-rare). L'empereur Rodolphe II accorda à l'auteur et à ses héritiers le privilége exclusif pour la fabrication et la vente de ce clavecin. On s'en servit dans un concert curieux donné à Nuremberg, et que nous décrirons plus tard. Malgré cette première tentative, c'est seulement du commencement du XVIIIe siècle qu'il faut faire dater les efforts des facteurs pour chercher un mécanisme plus solide et surtout plus sonore et plus souple que celui des sautereaux. On eut l'idée de faire frapper la corde au moyen d'un marteau au lieu de la pincer ou, pour mieux dire, de la gratter

avec un bec de plume. La priorité de l'invention des marteaux est encore discutée, et peut-être le marteau en fer du manicordion en avait-il donné la première idée. Quoi qu'il en soit, on s'accorde à considérer Bartholoméo Cristofori comme le premier qui ait pensé à substituer les marteaux aux sautereaux. Il fit connaître son invention en 1711, sous le nom de *Gravicembalo col piano-forte*, avec un système de marteaux suspendus au-dessus des cordes et poussés vers celles-ci par un pilote (1). En 1716, Marius présenta devant l'Académie des sciences les plans de quatre instruments, qu'il appela clavecins à maillets. Marius décrivit lui-même ses procédés avec les plus grands détails (2). Presque en même temps Gottlob Schroeter, un Saxon, inventait un marteau qui se mouvait au moyen d'une sorte de goupille et qui était poussé vers la corde par un pilote perpendiculaire à la touche. Dans un autre modèle, l'inventeur avait placé les marteaux au-dessus des cordes, mais son moyen offrait peu de solidité. Cependant son idée ne fut pas perdue et, en 1785, le facteur Hildebrand l'appliqua, et après lui quelques autres encore, au nombre desquels il faut compter Pope en 1827 et Bernhardt en 1840. Malgré l'ingéniosité de son invention, malgré l'approbation de l'électeur de Saxe auquel il avait présenté ses projets en 1721, Schroeter, manquant des ressources nécessaires, dut abandonner ses travaux.

Ce ne fut qu'en 1730 que Godefroy Silbermann, de Freyberg en Saxe, fabriqua les premiers pianos. Ils avaient d'abord la forme de nos pianos à queue, et ce fut Frédéric, facteur d'orgues à Gera, qui fabriqua les premiers pianos carrés en 1758. En 1760 un ouvrier de Silbermann, nommé Zumpe, apporta en Angleterre les procédés de son maître. Grâce à Americ Backer, facteur allemand, grâce aussi à John Broadwood et Standart, la facture des pianos fit de rapides progrès dans ce pays. Plus tard Stein eut l'idée de l'échappement simple, appelé mécanisme allemand. Dans ce mé-

(1) Voir, pour l'invention de Cristofori, *Giornale dei litterati d'Italia* (Venise, 1711, page 144) ; l'article est de Maffei.

(2) Voir, pour l'invention de Marius, le recueil des *Instruments et machines approuvées par l'Académie royale des sciences*, 1716, n[os] 172, 173, 174. — Le mémoire de Marius, accompagné de dessins, se trouve dans les *Machines et inventions approuvées par l'Académie des sciences*, t. III, in-4°, pages 83 à 91.

canisme le marteau retombe aussitôt que le pilote a décrit sa course elliptique et laisse les cordes vibrer en liberté.

En France, c'est Érard qui est véritablement le créateur de la facture de pianos. Déjà nous avons vu l'invention de Marius, et l'on avait appliqué au clavecin le système des marteaux en 1770, mais c'est à partir de 1775, époque à laquelle Sébastien Érard vint avec son frère s'établir à Paris, que le piano subit les plus radicales et les plus utiles transformations. Les Érard construisirent d'abord des petits pianos à deux cordes et à cinq octaves; ils remplacèrent la baleine, employée en Angleterre pour les ressorts, par des fils de cuivre. Leur invention n'eut pas un grand succès à l'origine, soit que les facteurs rivaux aient cherché à entraver les efforts des deux frères, soit que le goût du public ait été rebelle à cette sorte d'instrument. Ce ne fut qu'en 1786 que la vogue des *piano-forte* se trouva bien établie. Pendant ce temps Sébastien, ouvrier de génie, n'avait cessé de travailler et, en 1789, il construisit le piano carré à trois cordes. Le mécanisme ancien était déjà modifié par un faux marteau ou double pilote qui, placé entre la touche et le marteau, rectifiait le mouvement de celui-ci. Les cordes aussi subirent une transformation. En 1786, le comte de Bruhl, ambassadeur de Saxe à Londres, avait remplacé les cordes de fer par des cordes d'acier chauffé au bleu, et vers la même époque Sébastien Érard, s'apercevant que les cordes de clavecin étaient trop faibles pour résister au système du *piano-forte*, augmenta considérablement leur calibre. Ce fut en 1790 qu'Érard fit voir les premiers grands pianos carrés et en 1796 les premiers grands pianos à queue de cinq octaves et à trois cordes.

Le piano-forte avait fait son entrée officielle dans l'orchestre à Londres en 1767, et son apparition avait été annoncée pompeusement sur l'affiche de Covent-Garden. « Après le premier acte de la pièce, disait cette affiche, Mlle Brisker chantera un air favori de *Judith*, accompagnée par M. Dibdin sur un instrument nouveau appelé piano-forte. » Cette pièce intéressante est entre les mains de M. Broadwood et a été reproduite en entier par Rimbault. Du reste c'est en Angleterre que le piano-forte fut le mieux reçu et devint rapidement d'un usage général dans les théâtres. Kelly, décrivant la représentation de *Lionel et Clarisse* à

Dublin, en 1779, dit : « Michel Arne tenait le piano-forte à l'orchestre. » Cependant son triomphe n'était pas complet, ses sons avaient encore trop de sécheresse et de dureté et de plus il ne se prêtait que médiocrement à l'exécution des pièces écrites pour le clavecin ; Balbâtre, organiste de Louis XVI, attaché par ses traditions de famille et par son talent à l'école des vieux maîtres clavecinistes, n'hésita pas à condamner tout franc le nouvel instrument. « Vous aurez beau faire, disait-il à Pascal Taskin, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. » Voltaire écrivait à Mme du Deffand, en 1774 (8 décembre) : « Un piano-forte n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin. » On sait si la postérité a cassé ces jugements qui semblaient sans appel. A partir de 1785, le succès du piano alla toujours grandissant. Il fit disparaître peu à peu tous les petits instruments de chambre, et, il faut le dire, s'il s'est prêté à bien des profanations musicales, il n'a pas peu contribué à répandre dans notre pays le goût de la musique, et le culte des grands maîtres.

En 1797, Érard avait commencé à appliquer au piano à queue les premiers principes du système d'échappement que Petzoltd développa dans ses pianos carrés. Vers 1809, Érard, contruisant un piano pour Dussek, avait fait ses premiers essais du mécanisme répétiteur. Enfin Ignace Pleyel, établi à Paris vers 1805, avait importé le barrage de Broadwood, et l'art de la facture des pianos faisait chaque jour de nouveaux progrès, lorsqu'en 1822, une dernière invention de Sébastien Érard permit d'avancer à pas de géant dans la voie des améliorations. Je veux parler du double échappement, invention qui, par son mérite et ses résultats, rivalise presque avec celle du double mouvement de la harpe. Dans un ouvrage publié en 1834, Pierre Érard explique ce système et nous ne pouvons mieux faire que de reproduire intégralement son résumé.

« L'invention consiste en quatre points séparés qui se combinent ensuite ensemble.

« Le premier est un point de contact entre le marteau et un ressort qui lui sert de support après qu'il a frappé la corde.

« Le second consiste dans un autre point de contact entre le ressort et le marteau, plus près du centre de celui-ci, pour préparer la chute du marteau au moment de l'échappement.

« Le troisième est un point d'arrêt du mouvement du pilote monté sur le levier intermédiaire pour opérer l'échappement.

« Le quatrième est un point de contact entre le marteau et le levier intermédiaire, pour fixer le premier après qu'il a frappé la corde, de manière qu'il ne peut ni ressauter à la corde, ni s'en éloigner (1). »

Pour suivre dans tous ses perfectionnements la facture des pianos, un livre ne suffirait pas; aussi devons-nous arrêter notre succinct aperçu au double échappement d'Érard qui ouvre comme une ère nouvelle au piano, nous contentant, pour les progrès accomplis jusqu'à nos jours, par les Souffleto, les Pleyel, les Pape, les Broadwood, les Kriegelstein, les Steinway, etc. (je cite au hasard), de renvoyer le lecteur au second volume de l'ouvrage de Pontécoulant, aux comptes rendus d'expositions, de Fétis, de Lafage Anders, etc., insérés dans les journaux spéciaux.

Je ne chercherai pas non plus à citer la multitude de pianos exceptionnels, avec ou sans cordes, avec ou sans marteaux, qui ornent les vitrines des facteurs à chaque exposition. Mais nous ne pouvons passer sous silence quelques-uns des essais des théoriciens du XVIe siècle qui, à force de recherches et d'expériences, finirent par formuler les lois de notre tempérament. Pendant longtemps, les praticiens avaient divisé la gamme en douze demi-tons égaux. Vers le commencement du XVIe siècle, on s'aperçut que la seule manière d'obtenir l'octave juste était d'altérer légèrement les tierces majeures et mineures. La mode des études grecques fit revenir avec une nouvelle ardeur sur la divison du tétracorde, et indirectement, les théories qui n'avaient produit, malgré l'opinion de quelques musicologues, que peu de résultats au sujet de la musique antique, firent trouver une division plus exacte de la gamme. Deux savants surtout prirent une part importante dans cette longue querelle. Ce furent Zarlino et Vicentino, élèves de Willaert. Chacun d'eux, pour démontrer matériellement son système, construisit un instrument ingénieux dont nous avons conservé la description et la figure. Celui de Vicentino, construit en 1546, et appelé *arcicembalo*, avait deux touches et deux cordes par demi-

(1) *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano, par les Érard, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition de* 1834, Paris, Pierre Érard, in-f°, avec planches.

ton, pour faire entendre les intervalles plus petits qu'un demi-ton. Annibal Meloni, dans un curieux ouvrage objet de controverses de tous genres, qu'il publia en 1590 sous le pseudonyme de Benelli avec le titre de *Il desiderio*, dit, en mentionnant quelques curieux instruments qui se trouvaient au palais du duc de Ferrare: « Là était un harpsicorde inventé par Don Nicolas Vicentino, surnommé Arcimusico. Il avait six rangs de touches comprenant dans leurs divisions les trois genres harmoniques (1). » Le clavecin de Zarlino, construit en 1548 par Dominique de Pesaro, était analogue à celui de Vincentino et devait rendre aussi les trois genres harmoniques des Grecs. En 1770, d'après Burney, il appartenait à une dame Mancini, veuve du compositeur Piratti (2).

(1) Voir, au sujet du livre de Meloni, l'article de Fétis dans la *Biographie des musiciens*.

(2) On peut voir encore pour les clavecins et pianos :

RIMBAULT, *the Piano-forte, its origine, progress and construction*, Londres, 1860, gr. in-4°.

MÉREAUX (Amédée), *les Clavecinistes de 1737 à 1790. Histoire du clavecin Portraits et biographies des célèbres clavecinistes*, Paris, Heugel, in-f°, 1867.

PAUL (Oscar), *Geschichte des claviers*, Leipzig, 1868, in-8°.

M. G. Chouquet, dans son intéressant *Catalogue du Musée du Conservatoire de musique*, Paris, Didot, 1875, in-8°, a donné un résumé très-court, mais très-bien fait, de l'histoire des clavecins et pianos. Enfin, à l'occasion des fêtes de Cristofori à Florence en 1876, il a été publié d'excellents travaux, parmi lesquels nous citerons une brochure de M. César Ponsicchi, intitulée *il Piano-forte*, Florence, in-8°, 1876.

CHAPITRE II.

INSTRUMENTS A VENT.

I. INSTRUMENTS A BOUCHE DROITE OU LATÉRALE : FLUTES DROITES ET TRAVERSIÈRES.

Les instruments à embouchure et à anche double, tels que les flûtes et les hautbois, tiennent la place occupée à l'orchestre par les violes et le luth dans le groupe des cordes. Leur emploi est aussi ancien, plus ancien peut-être, et tous deux peuvent se rapporter aux premiers temps de la musique. Si, à l'époque moderne, la flûte n'avait pas devancé les hautbois dans la voie des perfectionnements, il serait difficile de savoir lequel des deux devrait avoir la priorité dans une étude du genre de la nôtre ; mais grâce à la révolution opérée dans la flûte par Bœhm, révolution dont le hautbois, comme la clarinette, n'ont pas tardé à ressentir les effets, c'est à cet instrument que nous devons donner ici la première place.

A partir des treizième et quatorzième siècles, on peut déjà distinguer deux flûtes bien différentes l'une de l'autre, quoique leur mode de vibration puisse être ramené à un même principe : la flûte à bec et la flûte traversière. Dans l'une comme dans l'autre, le son est produit par la colonne d'air qui s'introduit dans le corps de l'instrument, au moyen d'une embouchure, après s'être brisée sur un obstacle. Dans la flûte à bec cette colonne d'air est brisée au moyen d'un biseau; dans la flûte traversière, c'est la paroi même de l'instrument qui fait office de biseau et qui communique à l'air la force nécessaire pour produire le son.

La flûte à bec fut très-employée avec ses dérivés pendant tout le moyen âge ; cependant, si l'on rencontre un grand nombre de représentations donnant la figure de ces instruments pour le registre aigu, il n'en est pas de même du registre grave, et encore, dans le petit nombre de monuments que nous pouvons citer, faut-il

craindre de confondre les basses de hautbois avec les basses de flûtes. Cependant, un des cinq ménestrels qui se voient sur la colonne de l'église de Sainte-Marie à Beverley (1), semble jouer de la flûte basse. Ce n'est qu'au XVIe siècle que nous trouvons, outre des descriptions détaillées de la flûte, du grave à l'aigu, et des détails sur son registre et sa construction, des représentations figurées qui nous permettent de savoir ce qu'était au juste un concert de flûtes douces aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Agricola donne un tableau du quatuor des flûtes avec discant, altus, tenor, bassus. Ces flûtes ont huit trous, plus un neuvième pour le *sol* dièse. La basse seule a une clef renfermée dans une boîte percée. Mais nous ne sommes pas encore arrivés aux grandes basses de flûte de Mersenne de cinq pieds de haut, avec deux clefs qu'on ouvrait ou fermait avec le pied. Prætorius donne à la flûte une famille aussi nombreuse que variée. Depuis Agricola, le registre grave s'est enrichi de deux instruments et le vieux théoricien compte neuf instruments différents, depuis la basse jusqu'au soprano, depuis les grandes basses avec serpentin, jusqu'au petit flageolet à trois trous. Voici comment il les classe :

1° Le petit flûtêt (Klein flottlein), une octave plus haut que le cornet;

2° La flûte discant, une quarte plus bas;

3° La flûte discant, une quinte plus bas que la première ;

4° La flûte alto, une octave plus bas que la première ;

5° La flûte-ténor, une quinte plus bas que la quatrième ;

6° La flûte-baryton (basset-flöte), une quinte plus bas : elle a une clef appelée *fontanelle;*

7° La flûte-basse, une quinte plus bas que la sixième ;

8° La flûte contre-basse, une octave plus bas que la sixième.

Les flûtes aiguës avaient 20 pouces, le ténor 26 et la basse 30. Le jeu de flûte complet coûtait 80 thalers, en le faisant venir de Venise.

A l'époque de Mersenne, si les flûtes du registre aigu avaient peu changé, quelques perfectionnements avaient été apportés dans les basses. Mersenne cite la flûte à trois et à six trous et le

(1) CARTER, *Specimen of the ancien sculptures and painting*, éd. Britton, Londres, 1838, 2 vol. in-fol., p. 125, pl. CII.

flageolet, mais ces instruments, dont le premier particulièrement était fort employé avec le tambourin, ne tinrent jamais une place importante dans l'orchestre. Le galoubet et l'arigot, qui étaient aux flûtes droites ce que le fifre était aux flûtes traversières, furent vite abandonnés, et si nous en trouvons un exemple dans *Aline, reine de Golconde*, de Berton, du moins le cas est fort rare et ces instruments n'offrent pas un intérêt suffisant pour nous arrêter. C'étaient les flûtes douces à neuf trous ou flûtes d'Angleterre qui constituaient la famille du soprano à la basse. Ces flûtes n'avaient en réalité que huit trous, mais, par une attention délicate qu'on retrouve souvent dans la facture des anciens instruments à vent, on en avait pratiqué un neuvième pour les gauchers. Le dessus n'avait pas une seule clef. La haute-contre portait une clef enfermée dans une boîte. L'alto, déjà considérable par sa taille, avait, outre deux clefs renfermées dans un manchon, deux autres clefs que cachaient deux petites boîtes percées. Enfin la grande basse, qui pouvait mesurer jusqu'à cinq pieds de long, était armée d'un bec ou serpentin permettant d'emboucher l'instrument. Le jeu des clefs était fort complet; outre les deux clefs renfermées dans une sorte de manchon de buis et dont Mersenne nous donne des détails dans ses planches, les deux boîtes, placées près de l'orifice inférieur, contenaient chacune des ressorts que l'on peut voir dans la figure et qui se poussaient avec le pied. La haute-contre n'étant pas différente de la quinte et son étendue suffisant aux deux parties de la famille des flûtes, on se contentait, dans la pratique, de quatre instruments divisés en deux groupes qui se complétaient de telle façon que la basse du petit jeu servait de dessus au grand jeu.

Cet instrument était d'un usage général, et les concerts de flûtes étaient, au XVIe, au XVIIe, au XVIIIe siècle, le plus galant hommage qu'un amant bien épris pût faire à sa maîtresse. Mersenne le trouve charmant « et, dit-il, si le concert des anges n'avait pas seul le droit d'être appelé ravissant, la flûte mériterait cette épithète superlativement admiratrice. » Non contents de sonner dans leur instrument, les virtuoses du XVIIe siècle ajoutaient encore aux sons *ravissants* de leur flûte le charme de la voix, et cela tout en jouant. « On peut, dit Mersenne, sonner un air « ou une chanson et en même temps chanter le chant de la basse,

« sans toutefois articuler les voix, car le vent qui sort de la basse « en chantant est capable de faire sonner la flûte, de sorte qu'un « seul homme peut faire un duo. » Qu'eût dit le vieux théoricien qui cite comme une merveille cet effet de mirliton, s'il avait entendu Bayr, qui vers 1800, étonnait les auditeurs en jouant à deux parties sur la flûte, ou si, de nos jours, il écoutait le double cor magique de Vivier !

Au commencement du XVIII[e] siècle les flûtes à bec ténor avaient perdu le trou pour les gauchers, mais quelques-unes possédaient près du pavillon un petit trou pour le *ré* dièse ; lorsque ce trou n'était pas percé l'exécutant faisait le *ré* ♯ en bouchant à moitié le dernier trou. Cet artifice était employé pour produire tous les demi-tons, car la flûte pouvait donner les intervalles chromatiques, mais la richesse de son registre dépendait absolument de l'habileté de l'exécutant. A cette époque les basses étaient déjà un peu tombées en désuétude et la flûte ténor s'étendait du *fa* au *sol :*



A l'époque où Hottetere écrivit sa méthode (1), la flûte à bec avait encore quelques partisans, mais sa vogue diminuait chaque jour, et vers le milieu du XVIII[e] siècle on ne s'en servait plus en France. C'est, à notre connaissance, dans une cantate d'église que Bach a fait le dernier emploi de cet instrument. La flûte à bec disparaissait devant la flûte traversière au timbre plus doux et plus limpide, en ne laissant de traces de son existence que dans le flageolet et le galoubet. Là, comme partout, l'élément moderne prenait le dessus.

Sans être aussi ancienne que la flûte à bec, la flûte traversière remontait au moyen âge, et il en est maintes fois question dans

(1) *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois, divisés par traités*, par le sieur Hottetere le Romain, ordinaire de la musique du roy. Paris, Ballard, 1707, in-4°.

les textes des poëtes dès le XIIIe siècle. Eustache Deschamps et Guillaume de Machault la citent avec éloges. Au XIe siècle la famille de la flûte traversière était complète et au XVIe siècle, en 1535, nous trouvons à son sujet de nombreux détails dans Luscinius et plus tard dans Agricola. Ce dernier donne les quatre flûtes traversières composant la famille; toutes sont à six trous, sans clefs; les dimensions seules diffèrent. L'instrument est cylindrique, le discant, l'altus, le ténor et le bassus sont placés les uns au-dessus des autres, de façon à bien établir la différence des proportions suivant les registres.

Outre les quatre flûtes qu'Agricola nomme *schweizerflöte*, il existait encore deux instruments aigus, le fifre et la flûte à six trous. Le fifre qui est parvenu jusqu'à nous avait six trous, mais ne s'employait que pour la guerre et la danse, et ses sons se mariaient à merveille à ceux du tambour. Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie*, en a donné une longue et minutieuse description. La petite flûte à six trous avait la même étendue que le fifre , mais elle était plus musicale et moins perçante, son tube était plus large et, mise au ton de chapelle, elle servait quelquefois de soprano aux flûtes traversières. Le même musicien devait pouvoir jouer des cinq flûtes et on trouve souvent des boîtes à cinq compartiments destinées à contenir toute la famille. Un superbe dessin publié par MM. Duplessis et Chevignard, nous montre un soldat musicien armé en guerre. Derrière lui, et à côté de son épée, est suspendu son étui à flûtes qui contient depuis la basse jusqu'au soprano (1). Au temps de Mersenne, la flûte traversière était encore dans le même état, mais les basses semblent avoir été un peu négligées, du moins en France, dès cette époque, « car, dit le vieux théoricien, on ne peut « faire des basses assez longues pour descendre assez bas; on use « de la saquebute, ou du serpent, ou de quelque autre basse pour y « suppléer. » Ce ne fut qu'en 1690 qu'on donna à la flûte traversière sa première clef, celle qui servait au *ré* ♯ de l'octave

(1) DUPLESSIS et CHEVIGNARD, *Costumes historiques des XVIe, XVII et XVIIIe siècles*, Paris, A. Levy, 1867, in-4°.

basse et moyenne (1). Vers 1722, on allongea en France le pied de la flûte (2) pour gagner un ton de plus dans le bas et on ajouta la clef d'*ut* ♯. Cette nouvelle disposition, qui faisait de la flûte en *ré* une véritable flûte en *ut*, devint bientôt générale et est parvenue jusqu'à nous par la patte d'*ut*, mais elle trouva longtemps des résistances et Devienne, qui écrivait sa méthode en 1795, reconnait bien l'utilité des clefs dont était armée la flûte, mais il repousse énergiquement la patte d'*ut* en disant : « Quant aux « flûtes, dites à l'anglaise, auxquelles on a ajouté à la patte deux « clefs, l'une pour l'*ut* ♯ et l'autre pour l'*ut* naturel d'en bas, je les « désapprouve hautement. Ces deux tons hors de la nature de cet « instrument n'ont et ne peuvent avoir de force et nuisent abso- « lument au reste. Je pourrais même dire que peu de personnes « ne s'en servent qu'à cause de leur originalité; la preuve est « que les maîtres n'en ont point fait usage (3). » Quantz, en 1741, ajouta une seconde clef pour l'*ut* et *sol* ♯, en même temps il inventa la pompe de tête et le bouchon mobile avec sa vis de rappel, pour régler le rapport exact entre les harmoniques du tuyau.

En 1762, Kusder, fabricant d'instruments à vent à Londres, modifia la perce en la faisant conique et ajouta une troisième clef pour donner plus de justesse au *fa*. Ce fut en 1777 que Tromlitz, flûtiste à Leipzig, ajouta une quatrième clef et rectifia la perce. A la même époque un médecin de Luchow en Hanovre, nommé Riboeck, fit faire un pas à la facture de la flûte, en ayant l'idée de rétrécir le tube du côté de l'embouchure et ajouta une cinquième clef. Il publia en 1782 un mémoire sur ses découvertes (4). Le moment approchait où la flûte allait entrer résolûment dans la voie du progrès ; chaque facteur cherchait un perfectionnement nouveau et Tromlitz particulièrement, revenant à la charge et profitant de ses propres découvertes et de celles de Riboeck,

(1) C'est pour cette flûte qu'est écrite la méthode de Hottetere que nous avons citée plus haut.

(2) V. Quantz, *Traité de la flûte*, 1752.

(3) V. Discours préliminaire de la méthode de flûte de Devienne. Cette méthode est écrite pour la flûte à 4 clefs.

(4) *Bemerkungen über die flöte*, Stendal, 1782, in-4°. En 1783, les meilleurs tons pour la flûte étaient *ut*, *sol*, *ré*, *la* majeur et mineur, *mi* naturel mineur.

construisait une flûte cylindrique à huit trous, qui fut celle qui précéda la révolution opérée par Boehm. Légèrement perfectionnée par Tulou, qui, malgré les inventions nouvelles, ne voulut pas l'abandonner, la flûte de Tromlitz parvint jusqu'à nous et il est des artistes qui la préfèrent à la flûte de Bœhm. Elle semble même ne pas avoir complétement abandonné la lutte, car on a vu aux expositions de 1855 et de 1867 des facteurs présenter au public des spécimens fort estimables de l'ancienne flûte.

Tous ces perfectionnements étaient fort ingénieux et faisaient disparaître quelques-uns des défauts de la flûte, mais c'était pallier le mal plutôt que le détruire. Un perfectionnement qui corrigeait un défaut en faisait souvent naître un autre, beaucoup de tons étaient formellement interdits à l'instrument, son registre manquait d'égalité ; bref, malgré tous les efforts des facteurs, le mot de Mozart était toujours vrai. Il fallait une révolution radicale, ce fut Théobald Bœhm (1) qui l'accomplit, et c'est en 1831 qu'il commença ses travaux.

Qu'on nous permette ici de nous arrêter quelques instants sur les découvertes de l'illustre facteur. Grâce à lui, non-seulement la flûte, mais encore tous les instruments à vent ont été complétement régénérés; c'est sa découverte qui a amené les flûtes, clarinettes et hautbois au degré de perfection où nous les voyons aujourd'hui.

Jusqu'à lui les facteurs avait porté leur attention sur les facilités du doigté bien plus que sur la division rationnelle du tuyau de la flûte. Grâce à l'augmentation des trous, à l'emploi des clefs, ils étaient parvenus, il est vrai, à obtenir une meilleure gamme chromatique. Irrégulièrement placés, ces trous, pour corriger les défauts de la perce, variaient aussi de diamètre. De là résultait une irrégularité de registre que le talent de l'artiste le plus habile pouvait à peine dissimuler, et de plus il était absolument impossible d'employer certains tons qui eussent été nécessaires aux compositeurs. Bœhm, flûtiste émérite, qui dès 1828 avait fabriqué lui-même ses outils et avait construit quelques flûtes d'après l'ancien système, eut vers 1830 l'idée de percer les trous égaux

(1) *Uber die flöten mit merhern Klappen*, Leipzig, Boehm, 1800, in-4°, de 140 pages.

entre eux et de les placer, non pas suivant des nécessités arbitraires du doigté, mais en obéissant à des lois fixes et scientifiques, celles des vibrations de la colonne d'air. De plus il voulait éviter (ce qui se rencontrait dans l'ancienne flûte) qu'un seul trou servît à produire plusieurs sons et ne pût être par conséquent très-correct pour aucun, sous le rapport de la place et du diamètre. Pour arriver à ce résultat, il procéda par tâtonnements. Bœhm lui-même a raconté en détail ses expériences. Après plusieur essais, il détermina de la façon la plus convenable les proportions de la perce et des colonnes d'air; puis ces proportions, une fois établies, il prépara plusieurs tubes de bois parfaitement égaux, d'une épaisseur de quatre à cinq millimètres et rendant la tonique *ut*. Il fit des embouchures en forme de parallélogrammes arrondis aux extrémités de 10 à 12 millimètres, à la distance de 17 millimètres du bouchon, à leur milieu. Puis il commença à diminuer la longueur d'un de ces tubes, jusqu'à ce qu'il rendît exactement le son *ut* ♯. Il marqua ce point de section sur un tube entier et répéta son opération pour tous les intervalles de la première octave. A ces points de section il perça des trous, qu'il dut à la vérité rapprocher un peu de l'embouchure, mais qui, tous égaux, lui donnèrent la première et la deuxième octave, parfaitement justes; pour la troisième octave il fut obligé de faire trois trous plus petits et de les déplacer un peu de la position théorique pour garder au son toute sa limpidité. Cette nécessité le força d'abandonner quelque chose de son idée première de l'égalité des trous, et pour accorder toutes les octaves il fallut en appliquant le système du tempérament, modifier, leur grandeur.

Il avait ainsi obtenu un tube percé de quinze trous qui rendait des sons pleins d'égalité et de justesse, de l'*ut* au *si* aigu, mais ici une difficulté se présentait. Le pouce de la main droite servant exclusivement à maintenir la flûte, l'exécutant ne pouvait plus se servir que de neuf doigts pour boucher quinze trous. Boehm eut alors une idée des plus heureuses. Il inventa la clef à anneau. Dans ce système, aussi simple qu'ingénieux, le doigt qui fermait un trou poussait en même temps un petit cercle en saillie. Ce cercle était attaché à une tringle qui correspondait à une clef ouverte, communiquant avec un autre trou, de telle

sorte qu'en abaissant l'anneau, on déprimait nécessairement la clef, et, de cette façon, un doigt, par un seul mouvement, faisait deux fonctions simultanées. De plus les trous se trouvant quelquefois hors de la portée des doigts, ne pouvaient être couverts. Ce fut en adoptant des clefs armées de longs manches, et en les écartant qu'il fit disparaître cet inconvénient. Déjà, en 1822, un officier amputé du bras gauche et de la jambe droite, le chevalier Rabsamen, ne voulant pas, malgré ses infirmités, se priver du plaisir de la musique, avait eu l'idée d'inventer pour la flûte un système de correspondances de clefs qui lui permettait de jouer d'une seule main.

Par ces inventions, non-seulement Bœhm avait obtenu une plus grande justesse dans l'instrument, mais encore il avait facilité le doigté, car, du *ré* au *si*, aucun doigt n'avait deux fonctions à remplir et il n'était plus besoin de glisser d'une clef à l'autre ou sur un trou comme avec l'ancienne flûte. Il faut dire que pour faciliter le glissement plusieurs tentatives avaient été faites, et particulièrement vers 1824 Jansenn avait inventé des rouleaux mobiles, pour glisser d'une clef à l'autre, mais ces essais avaient peu réussi. Seul le petit doigt conservait le maniement des clefs de *ré*, d'*ut* et d'*ut* ♯, mais sans gêne pour l'exécutant.

De plus Bœhm, qui avait d'abord accepté la pompe de l'ancienne flûte, l'abandonna, lorsqu'il s'aperçut de l'inégale capacité de vibration du bois et du métal qui formaient la coulisse de cette pompe. Il ne la rétablit que plus tard, lorsque, construisant des flûtes en métal, il eut à sa disposition des instruments d'une matière complétement homogène (1).

Telles furent les principales modifications que Boehm introduisit dans la flûte, de 1831 à 1833. Presque en même temps que lui, un nommé Gordon, ancien officier suisse au service du roi Charles X, avait aussi cherché à appliquer une découverte analogue, mais s'il avait eu l'idée, il n'avait pas su en tirer parti, et sa flûte, fort défectueuse malgré la justesse du principe d'après lequel il l'avait construite, n'eut pas de succès.

De 1833 à 1846, Bœhm interrompit ses travaux. Mais, s'aperce-

(1) *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes.* Notice traduite de l'allemand de Th. Bœhm, Paris, 1848, brochure in-8°, de 46 pages avec planche.

vant des défauts qui déparaient encore sa flûte, il étudia de plus près les lois de l'acoustique. Il opéra sur des tuyaux en métal. Il rectifia la position du bouchon. De plus il renversa sa première flûte. De cylindrique la tête devint conique, et la pièce du milieu au contraire fut cylindrique de conique qu'elle était, afin d'égaliser le registre de la troisième octave. Tout en conservant l'égalité des trous pour les deux octaves inférieures, il se vit forcé de remonter encore les trois derniers au-dessus de leur vraie place et de les rétrécir en proportion ; il sacrifiait, il est vrai, une de ses idées favorites, mais il trouvait en revanche l'avantage d'égaliser le registre de l'instrument et en même temps de ne pas changer le doigté de la flûte de 1833.

Le système rationnel de Boehm ne fut pas d'abord accepté avec faveur. L'Allemagne le vit avec indifférence et en France, malgré deux artistes éminents, Dorus et Coche, qui, arrivés à toute la maturité de leur talent sur l'ancienne flûte, ne craignirent pas d'apprendre un nouveau doigté pour employer le système Bœhm, il eut de la peine à s'établir. Aujourd'hui même encore, la flûte à huit clefs de Tromlitz et de Tulou compte des partisans. On a reproché à Boehm, en surchargeant l'instrument des clefs, d'avoir changé son timbre. Le timbre a été changé en effet, mais n'est-ce pas au déplacement des vibrations sonores plutôt qu'à l'addition des clefs qu'il faut attribuer cette altération ? La flûte a perdu à la vérité un peu de son velouté et de sa douceur, mais ne faut-il compter pour rien les avantages qu'on a pu trouver dans l'égalité du son la puissance du timbre, la facilité de l'instrument à exécuter tous les tons ?

A partir de ce moment la flûte ne reçut plus que des perfectionnements de détails qui ne changèrent rien au principe de Bœhm. Coche fit quelques changements aux tringles et aux anneaux et ajouta la clef de cadence du *sol* ♯. Dorus, voulant faciliter l'action des 4e et 5e doigts de la main gauche, rendit indépendante la clé de *sol* ♯. Enfin on adopta définitivement la perce longitudinale cylindrique. C'est dans cet état à peu de changements près que nous possédons aujourd'hui la flûte (1).

(1) Voir principalement, pour la flûte de Coche, sa méthode de flûte; pour celle de Dorus, la méthode de Lecamus, celle de Dorus, et enfin celle de Duvergès qui indique les innovations récentes.

Dans la construction de ses flûtes Bœhm avait pris soin de n'employer que du métal tiré très-dur, mais la matière dont la flûte doit être faite a souvent été sujette à contestations. Jusqu'à Bœhm, le bois de grenadille, l'ébène, le buis, l'ivoire même étaient employés. Après maintes expériences, Boehm s'aperçut de l'avantage du métal sur le bois pour la justesse du son. L'argent était le plus favorable à la construction des flûtes. Breton construisit le premier la flûte en cristal qui cependant paraît avoir été connue par Mersenne. En 1851 un nommé Pfaff fit des flûtes en gutta-percha, et en 1854 Fonrobert voulut employer le caoutchouc vulcanisé, mais ces essais furent infructueux.

Les substances comme le cristal, le caoutchouc vulcanisé et la gutta-percha, offrent peu d'avantages dans la construction des instruments, et nous comprenons leur peu de succès; cependant il ne faut pas s'exagérer l'influence qu'exerce sur les sonorités la matière dont est construit l'instrument. Bois dur ou métal ne sont point, malgré l'opinion contraire, d'une importance capitale sur la nature du timbre. A ce sujet nous ne pouvons mieux faire que de reproduire quelques lignes intéressantes de M. V. Mahillon, de Bruxelles (1). Cet habile facteur, médaillé à plusieurs expositions, appuie sa théorie sur des expériences ingénieuses; nous la répétons après lui sans commentaire; le lecteur appréciera : « Une erreur généralement répandue est celle qui consiste à croire que la matière dont on fait les tuyaux exerce une grande influence sur la qualité du timbre de l'instrument. Cette erreur est partagée par presque tous les artistes qui jouent d'un instrument. Questionnez un clarinettiste, sur le bois à employer pour la construction d'une clarinette, il vous répondra infailliblement que le bois de buis est celui qui réunit les meilleures conditions de sonorité; la même opinion se rencontre chez les artistes jouant du hautbois. Celui qui joue d'un instrument de cuivre vous dira que plus les parois sont minces, plus le son se produit avec facilité, parce que la matière entre plus aisément en vibration. Le bassoniste est persuadé que toute la vibration de son instrument existe dans la qualité de la matière dont le bocal est

(1) *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale, comprenant l'examen de la construction théorique de tous les instruments de musique en usage dans l'orchestration moderne*, Mahillon, 1874, in-8°.

fait; aussi, pour lui un bocal en cuivre est-il mille fois meilleur qu'un bocal en argent de Berlin. L'opinion des flûtistes est partagée entre les qualités du bois et celles du métal. Ceux pour qui le bois est la matière préférée vous diront que les flûtes en argent sont trop criardes, que celles en bois ont le son beaucoup plus doux; les adversaires vous assurent qu'une flûte en buis a le son *cotonneux*, tandis que celle en argent a le timbre pur et argentin. Nous n'en finirions pas s'il fallait énumérer ici tous les préjugés enfantés par l'imagination des artistes et par leur indifférence pour tout ce qui pourrait déranger une idée préconçue. Des expériences concluantes faites dans ces derniers temps, n'ont pu déraciner ces erreurs. Qui ne connaît le son éclatant de la trompette de cavalerie? il semblerait que si le même éclat était produit par un instrument tout entier construit en bois, l'erreur dont nous regrettons l'existence disparaîtrait à jamais. Il n'en est rien.

Pendant plus de dix ans, nous avons eu l'occasion de faire entendre presque tous les jours devant un nombre considérable d'artistes un instrument en bois, construit par M. C. Mahillon, pour démontrer l'absurdité d'une idée dont il fut un des premiers adversaires. Cet instrument possédant les proportions exactes de la trompette de cavalerie, donne exactement le même éclat que l'instrument en cuivre, au point qu'il serait impossible de les distinguer l'un de l'autre.

Les seules raisons de la différence du timbre des instruments à vent résident :

1° Dans la proportion des tuyaux, conséquemment dans la forme du corps vibrant qui n'est autre que l'air.

2° Dans la manière dont l'air est ébranlé dans le tuyau. »

M. Taffanel, notre excellent flûtiste, partage complétement les idées de M. Mahillon à ce sujet.

La beauté des sons de l'octave basse de la flûte fit souvent penser à étendre son registre au grave, mais, si le *mi*, le *ré*, l'*ut* ♯, l'*ut* ont une douceur pleine de charme et en même temps de poésie, il n'en est pas de même au-dessous de l'*ut*. Dans un article intéressant (1), M. Pellissow Schafhaült, auteur de nombreux tra-

(1) Pellissow-Schafhaült, *Theorie Gidekter, cylindrischer und conischer pfeiffen,*

vaux sur l'acoustique, a démontré que, dans les tuyaux où l'insufflation se faisait par un trou latéral, l'air n'avait plus une suffisante puissance de vibration, si ce tuyau dépassait une certaine longueur. Malgré cette observation plusieurs facteurs ont tenté de triompher de cette difficulté. Vers 1815, Trexler, facteur à Vienne, construisit une grande flûte appelée *panaulon* et descendant jusqu'au *sol* avec dix-sept clefs. Cette flûte eut quelque succès de 1818 à 1830, grâce au virtuose Sedlock qui en jouait admirablement. A l'exposition de 1855, un facteur nommé Roth présenta une flûte quinte en *sol*, qu'il appela flûte d'amour, et Bœhm lui-même, en 1867, exposa une flûte en *sol*. Il exista aussi une flûte tierce en *si*, portant également le nom de flûte d'amour, et à l'exposition de 1855 on pouvait voir, dans les vitrines de MM. Ziegler de Vienne et Laussmann de Linz, des flûtes descendant au *si*, au *si* ♭ et au *la*. Déjà, au XVIII[e] siècle, Bach avait employé une autre flûte s'étendant de *ut* à *mi*. Ces essais n'ont jamais complétement réussi et c'est la flûte en *ré* avec patte d'*ut* et d'*ut* ♯ qui est le plus généralement employée.

En dehors de la petite flûte dont les variations suivirent celles de la flûte en *ré*, on tenta aussi de faire quelques changements dans le registre aigu de la famille; on construisit encore une flûte tierce, une flûte quarte (qui ne paraît être autre chose que la petite flûte en *sol* employée par Mozart dans l'*Enlèvement au sérail*), une flûte en *mi*, une flûte tierce octave qui montait à une dixième au-dessus de la flûte en *ré*. Ces instruments présentaient tous des avantages plus ou moins grands; mais, comme on le comprendra facilement, la flûte et la petite flûte, donnant à elles deux une étendue de quatre octaves de l'*ut* au contre *si* ♭, c'est-à-dire atteignant les limites extrêmes de l'acuité dans l'orchestre, il devenait inutile de dépasser cette limite et tous les instruments inventés pour atteindre ce but ne devaient avoir aucune chance de succès (1).

On pourrait encore citer les flûtes en *mi* ♭ et en *fa*, en usage dans la musique militaire, mais leur emploi étant spécial à l'ar-

und der querflöten. Journal fur physick und chemie, LXVIII (pages 28 à 41-85 à 102), 1833.

(1) Voyez les deux rapports de Fétis sur les expositions de 1855 et 1867; PONTÉCOULANT, *Organographie, etc.*

mée, ces instruments tiennent peu de place dans l'esthétique de l'instrumentation; aussi n'aurons-nous rien à dire à leur sujet, d'autant plus, qu'à la différence de ton près, le principe de leur construction est absolument le même que celui des flûtes ordinaires.

II. — INSTRUMENTS A ANCHE DOUBLE.
HAUTBOIS, BASSONS, CROMORNES, MUSETTES ET CORNEMUSES.

Comme nous l'avons dit en parlant de la flûte, le hautbois est de la plus haute antiquité et son principe de résonnance, c'est-à-dire l'anche vibrant entre les lèvres, sous la pression de l'air, dut être un des premiers trouvé aux époques primitives. Légué par l'antiquité au moyen âge, sous sa forme la plus simple, le chalumeau ou hautbois apparaît maintes fois pendant les XII[e], XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles, portant les noms de *frestel, fistule, frestiaux, pipe, pipeaux, chalemel, chalemie*, etc. Il joua un rôle important dans la musique de cette époque, soit qu'il fût employé comme notre hautbois, soit qu'on lui adaptât une outre pour éviter au musicien les difficultés de l'embouchure, et qu'on en fît la cornemuse.

Tel les manuscrits et les monuments nous le montrent au moyen âge, tel le hautbois nous apparaît au XVI[e] siècle. Aucun instrument ne resta plus longtemps arriéré dans sa facture, aucun aussi ne présenta plus de difformités sous le rapport de l'acoustique. Pour rendre l'embouchure plus facile, on avait imaginé une boîte appelée *pirouette*, qui, ne découvrant que quelques lignes de l'anche, ne laissait à l'exécutant que la place des lèvres. De plus les instruments bas étaient construits de telle façon que non-seulement ils étaient très-difficiles à jouer, mais encore fatiguaient horriblement le malheureux qui s'en servait. Pour les remplacer, on inventa les bassons, mais alors les inventions les plus barbares apparurent à l'envi; bref, la perce des trous, la disposition de l'anche, la place des clefs, tout rendait le hautbois et ses basses incapables d'acquérir la justesse, et limitait considérablement ses moyens, et cependant le timbre *anché*, pour user d'un terme spécial, était tellement nécessaire, qu'aucune famille d'instruments à vent ne fut plus nombreuse et plus employée que celle du hautbois.

Luscinius, sans entrer dans de grands détails sur la facture du hautbois, en donne deux figures assez grossières, un ténor et une basse. Le ténor a sept trous et pas de clef, le dernier trou près du pavillon est double comme dans la flûte droite; la basse a le même nombre de trous, mais le dernier est armé d'une clef cachée dans un barillet, percé de petites ouvertures. Ces hautbois semblaient n'avoir pas de *pirouette*. Agricola a copié ses planches sur celles de Luscinius. C'est Prætorius qui le premier nous donne une description détaillée du hautbois et de sa famille au commencement du XVIIIe siècle. La famille se composait de six membres.

1° Le chalumeau sans clefs (soprano);

2° Le chalumeau discant, avec huit trous, plus deux doubles;

3° Le hautbois alto, avec six trous ouverts, une clef enfermée dans un barillet, et un double trou près du pavillon;

4° Le hautbois ténor (ou *basset pommer*), à six trous plus quatre clefs dans un barillet;

5° Le hautbois basse, avec six trous et quatre clefs;

6° La contrebasse de hautbois, haute de six pieds, difficile à manier, et fatiguant l'exécutant, avait trois trous découverts, plus cinq clefs; toutes étaient cachées sous des barillets.

Au temps de Mersenne, l'emploi des bassons devenu général avait fait disparaître cette contrebasse qui présentait tant de difficultés et dont les sons étaient rauques et durs. Il ne restait plus que le chalumeau, le dessus, la taille et la basse. Le dessus était à peu près le même que celui de Prætorius, il avait huit trous sans clefs dont un double, plus un grand double du côté du pavillon. Ces trous étaient percés obliquement, et, par une étrange monstruosité, le trou du pavillon était double, et pour faire descendre l'instrument plus bas on le fermait avec les genoux. La taille, accordée une quinte plus bas que le dessus, avait sept trous, dont un avec clef cachée dans un barillet et le trou du pavillon, son anche était entée sur une pirouette; enfin la basse avait onze trous et trois clefs et son anche était adaptée à un serpentin. Le dessus avait deux pieds de long, la taille deux pieds quatre pouces, la basse cinq pieds. Au commencement du XVIIIe siècle le hautbois fut perfectionné. Comme on peut le voir dans la méthode de Freillon-Poncein, le double trou près du pavillon qui

devait se boucher avec les genoux avait disparu (1). Les basses furent peu à peu abandonnées; on ajouta au-dessus trois clefs, deux dans la partie inférieure, la troisième plus longue pour le registre bas ; six trous se fermaient avec les doigts. Le troisième était divisé en deux demi-trous. Delusse, habile facteur du XVIII[e] siècle, fut le premier qui tenta de réformer le hautbois, auquel il fit quelques perfectionnements, et ses instruments sont encore recherchés à cause de leurs beaux sons et de leur grande justesse. Le hautbois resta dans l'état où Delusse l'avait laissé, jusqu'à une époque assez rapprochée de la nôtre. La révolution opérée par Bœhm dans la flûte ne tarda pas à se faire sentir pour le hautbois, et le facteur Buffet, dont nous aurons à parler plus tard au sujet de la clarinette, tenta de rectifier la perce et d'appliquer des anneaux mobiles au hautbois en 1844. En 1846, Brod, le célèbre hautboïste, en allongeant l'instrument rendit les sons graves plus beaux et plus pleins; mais, malgré l'intelligence de cet artiste, ses inventions, quoique ingénieuses, n'étaient pas toujours suffisamment pratiques. Ce ne fut que vers 1854 qu'une révolution radicale commença pour cet instrument, et c'est encore à Bœhm que revient l'honneur d'avoir ouvert la route. Nous l'avons déjà vu, vers 1846, améliorant la flûte de 1832, en appliquant les principes d'acoustique qu'il avait puisés dans l'étude la plus approfondie de cette science et dans les observations du professeur Schafhaült. Il résolut d'appliquer au hautbois ses découvertes. Ici il rencontrait des difficultés nouvelles dans la disposition conique du tube. Non-seulement il dut placer les trous plus haut que la position normale, mais encore, diminuer considérablement leur diamètre, à mesure que ces trous se rapprochaient de l'anche. Aidé du hautboïste Lavigne, il arriva à régler les nouvelles proportions et à construire son hautbois percé de quatorze trous donnant douze demi-tons parfaitement justes; de plus, il pratiqua près de l'anche deux petits trous pour octavier. Malgré l'habileté et l'ingéniosité de Boehm, le hautbois était encore bien imparfait ; mais un habile facteur français Triebert,

(1) *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*, in-8° obl. Paris, Collombat, 1700. (Préface, signée Freillon-Poncein.)



chef d'une des plus anciennes et des meilleures maisons de lutherie de France, apporta de nouveaux perfectionnements. Il reprit les idées de Delusse et de Brod, et y ajoutant ses propres inventions, il améliora considérablement le mécanisme du hautbois. Pour donner plus de rondeur aux notes graves, il reprit l'idée de Brod et fit descendre le hautbois jusqu'au *la*, de plus il ajouta la clef du demi-trou et disposa d'une façon plus logique et plus simple les clefs de *ré* ♯, de *fa* ♯, de *sol* ♯, de *si* ♭, d'*ut* et d'*ut* ♯. Enfin, pour compléter la famille du hautbois déjà composée du basson, du cor anglais et du hautbois proprement dit ou soprano, il fit un instrument appelé baryton qui devait tenir le rôle de ténor, et l'exposa en 1855 ; mais il n'est pas encore arrivé à une assez grande perfection de facture pour que cet instrument, dont les compositeurs pourraient tirer parti avec avantage, puisse être d'un usage général.

Nous ne nous sommes jusqu'ici occupés que du hautbois ordinaire; mais aux XVIIe et XVIIIe siècles on connaissait aussi les hautbois des forêts ou *Oboë da Caccia,* et le hautbois d'amour si souvent employés tous deux par Séb. Bach, enfin le hautbois de Poitou. D'une époque plus récente que le hautbois proprement dit, les deux premiers instruments n'avaient pas eu de famille régulièrement constituée. Suivant Fétis, les pavillons des hautbois de chasse et des hautbois d'amour étaient recourbés en dedans. D'après des spécimens que nous avons eus sous les yeux, le hautbois des forêts semble avoir été une quinte de hautbois. Quelques auteurs prétendent que cet instrument avait une anche de cuivre, mais nous pensons que cette anche, si tant est qu'elle ait existé, ne devait pas avoir une flexibilité suffisante. D'après les *Essais* de Laborde, l'étendue du hautbois d'amour était moindre que celle du hautbois, mais le son était plus anché, c'est-à-dire moins sonore et plus velouté. Sa partie s'écrivait comme on écrit aujourd'hui celle du cor anglais, une quinte audessous du ton réel ; il en était de même pour le hautbois d'amour. Ce dernier, fut introduit vers 1720. Il avait une anche de roseau, et s'étendait jusqu'au *ré* (au-dessus de la portée clef de *sol*). Lorsqu'on fait entendre aujourd'hui les œuvres de l'auteur de la *Passion*, ce sont les hautbois et les cors anglais qui tiennent la place des hautbois de chasse et des hautbois d'amour ; cepen-

dant M. Gevaert a fait construire à Bruxelles, par M. Mahillon, des hautbois d'amour en *la* qui servent spécialement à exécuter les oratorios du vieux maître. Le hautbois de Poitou, dont il est maintes fois parlé chez les anciens auteurs, était le plus souvent employé avec les cornemuses sur lesquelles nous aurons encore à revenir; il avait une famille complète dont Mersenne donne dans ses dessins le dessus, le ténor et la basse. Les deux premiers de ces instruments étaient armés d'une clef renfermée dans un barillet. La clef de la basse était à découvert. Du reste cette dernière offrait cette particularité qu'elle était repliée en deux comme le basson, mais la disposition de ses trous n'était pas la même. Le dessus, le ténor et l'alto avaient huit trous et une clef, la basse dix trous et une clef. Le dessus chantait avec les cornemuses, et souvent le chalumeau de ces derniers instruments était fait avec un soprano et un ténor de hautbois de Poitou.

Le caractère artistique du hautbois et de ses dérivés a tellement changé depuis le XVI[e] siècle qu'il serait facile de faire sur ce sujet un chapitré entier. Aigre et puissant aux XVI et XVII[e], il avait à la vérité une couleur champêtre, mais il servait aussi à la guerre, et ses cris, si je puis parler ainsi, ne le cédaient en rien aux éclats de la trompette. Au XVIII[e] siècle, grâce à quelques améliorations de facture, grâce à l'habileté de certains virtuoses comme les Besozzi, qui surent si bien faire valoir cet instrument et son vrai caractère, qu'ils passèrent pour l'avoir inventé, le hautbois prit ce timbre pénétrant et un peu douloureux dont les grands maîtres et Gluck le premier tirèrent un si admirable parti. Aujourd'hui, il est juste de dire que les nouveaux perfectionnements lui ont fait faire un grand pas dans la voie du progrès, mais ont nui à son timbre plus qu'ils n'avaient nui à celui de la flûte. En gagnant plus de justesse le hautbois, le cor anglais et le basson ont perdu quelque chose de leur timbre *sui generis*. La sonorité du hautbois est comme ces teintes délicates que la lumière du jour même suffit à altérer; le moindre changement dans la perce ou dans la longueur de l'instrument lui fait perdre ses accents touchants et doucement mélancoliques, si précieux dans le coloris instrumental. Aujourd'hui que la justesse devient tous les jours de plus en plus irréprochable, tous les efforts des facteurs doivent tendre à retrouver l'ancien

timbre. C'est à cela, il faut le dire, que M. Triebert met aujourd'hui tous ses soins, et nous espérons que ses patients travaux ne resteront pas inutiles.

L'invention de la clarinette, du cor de basset et du cor anglais, firent peu à peu disparaître ces variétés de hautbois. Les hautbois de chasse et les hautbois d'amour, au pavillon recourbé, avaient un timbre spécial dont les compositeurs allemands avaient plus d'une fois tiré parti et qu'il était urgent de ne pas laisser perdre ; d'un autre côté, il devenait difficile de conserver des instruments défectueux, au moment où l'instrumentation acquérait plus de cohésion, au moment où l'orchestre moderne se constituait définitivement. Un facteur bergamasque, Jean Ferlendis, établi à Salzburg, tenta de remplacer par un instrument unique ces nombreux représentants de la famille du hautbois. Il reprit le hautbois de chasse le modifia, tout en lui laissant ses trous obliques, ajouta deux clefs et en fit l'instrument que nous connaissons sous le nom de cor anglais. On trouve pour la première fois le cor anglais dans l'*Alceste* italienne de Gluck. Les qualités particulières de cet instrument, si mélancolique et d'un timbre si agréable, n'ont été appréciées véritablement que depuis une cinquantaine d'années, grâce à Rossini, Halévy, Meyerbeer et Berlioz ; aussi le cor anglais resta-t-il longtemps dans l'état où l'avait laissé Jean Ferlendis ; mais bientôt le besoin de perfectionnements se fit sentir et vers 1854 Triebert appliqua au cor anglais les principes de Bœhm, il en redressa le tube, en rectifia la perce, y mit les clefs à anneaux et rendit juste un instrument qui, à cause de son peu de justesse, était resté d'un emploi restreint et difficile.

Comme nous l'avons vu plus haut, les basses de hautbois étaient loin d'être commodes à manier, outre que leur justesse ne pouvait être que fort approximative, outre que les clefs nécessitaient un doigté très-difficile, l'action de souffler dans ces basses de six pieds de long fatiguait les exécutants au point qu'on était obligé de faire exécuter les parties de basses de hautbois par les trombones, les cornets en bois et les cromornes. En 1539, un chanoine de Pavie, nommé Afranio, voulut obvier à ces inconvénients, en inventant un instrument qui prit la place des basses de hautbois. Il réunit deux de ces basses, en les faisant communiquer par leur pavillon, au moyen d'un grossier système de tuyaux de peau ; puis il adapta un

soufflet à la machine et créa ainsi le premier basson, qui prit le nom de *fagot,* parce que ces basses ainsi réunies semblaient former un fagot. C'est un docteur de Pavie, Ambroise Thésée, dont Afranio était le beau-père, qui nous a transmis ces détails sur cette invention; et tout fait croire qu'Afranio est bien réellement l'inventeur du basson, car, malgré le grand nombre de basses à anches doubles alors en usage, aucun texte, aucune représentation ne nous montre, avant 1539, un instrument construit d'après le principe des doubles tuyaux de hautbois reliés entre eux par un canal. Ambroise Thésée donne une longue et obscure description du fagot primitif, qu'il appelle *phagotus,* tout en donnant à ce nom une étymologie des plus compliquées. Il accompagne son texte obscur d'un dessin presque aussi incompréhensible, aussi ne chercherons-nous pas à construire toute une exégèse sur le travail de ce naïf pédant. Qu'il nous suffise de dire qu'Afranio chercha longtemps un facteur capable d'exécuter son idée, en Allemagne et jusqu'en Turquie, et que ce fut un certain Jean-Baptiste Bavilius de Ferrare, qui construisit ce premier et informe basson. Autant qu'on en peut juger par le dessin d'Ambroise Thésée, l'instrument avait dix trous et quatre grandes clefs. Tel qu'il était, il possédait une sonorité bien supérieure à celle des basses de hautbois, et Ambroise Thesée lui rend ce naïf témoignage : « *Hoc phagoto, si Marsyas ille* « *arrogans adversus Apollinem usus olim fuisset, facile credide-* « *rim musarum ignominiam non sustinuisset* (1). » Une trentaine d'années après Afranio, Sigismond Scheltzer perfectionna le basson. Il le débarrassa des peaux qui l'encombraient, et, réunissant les deux tubes de l'instrument, en fit réellement le basson que nous possédons aujourd'hui. Le succès ne se fit pas attendre; non-seulement le basson détrôna les basses de hautbois, mais encore on lui construisit toute une famille, de la basse au soprano. Au commencement du XVIIe siècle le fagot portait aussi le nom de doulcine *fagotto, dolcesuono, dolcinen,* par allusion à la douceur de son timbre. Il avait la même étendue que les hautbois basses, mais, suivant Prætorius, il était, à cause de sa sonorité plus douce, beaucoup plus fréquemment employé que

(1) C'est dans l'*Introductio in chaldaicam linguam...*, *authore Theseo-Ambrosio,* Papiæ, 1539, in-4°, qu'Ambroise Thésée a donné la description détaillée du premier basson.

ces derniers. Il est bien entendu que cette douceur de timbre n'était que relative, car je gage qu'un médiocre accueil serait fait aujourd'hui aux sons rauques de l'instrument, qui était considéré comme céleste au XVIIe siècle. La contre-basse avait six trous, plus trois clefs et sonnait le contre *ré*. Le double fagot, accordé une quinte au-dessus, avait dix trous et deux clefs, le baryton sept trous et deux clefs, ainsi que le ténor ; l'alto et le discant avaient, l'un huit trous sans clefs, l'autre dix. Ce jeu de bassons remplissait les intervalles diatoniques depuis le contre *ré*, jusqu'au *si*, au-dessus de la première ligne supplémentaire (clef de *sol*).

Les bassons du registre aigu, faisant double emploi avec le hautbois et devant du reste être assez difficiles à jouer, furent promptement mis de côté, si tant est toutefois que leur usage ait été très-répandu, mais il n'en fut pas de même du registre grave que Mersenne décrit avec le plus grand soin. De son temps la forme de l'instrument se rapprochait déjà du basson moderne. La contre-basse avait sept trous et quatre clefs, la basse neuf trous et trois clefs, enfin le soprano de cette grave famille avait huit trous et trois clefs. Tous ces instruments servaient de basse aux hautbois. Pendant le XVIIIe siècle les différentes espèces de bassons disparurent et le basson proprement dit resta à peu près stationnaire jusqu'à la fin du siècle; bien qu'on eût augmenté le nombre de ses clefs en 1751, ce ne fut que vers 1809 qu'Adler, facteur à Paris, améliora le basson d'une manière efficace en y ajoutant plusieurs clefs. Almenrœder en Allemagne, Simiot à Lyon, entreprirent une réforme du basson, mais sans trouver de principes fixes pour sa perce et sa construction. Simiot, pourtant, fit faire un grand pas à cet instrument dans la voie du progrès. La culasse grossièrement percée permettait difficilement d'établir le courant d'air d'un tube à l'autre, de plus l'écoulement de l'eau ne pouvait se faire. Simiot, par un canal de renvoi en métal, rendit régulière la perce de la culasse, dont il remplaça le bouchon par une petite pompe qui permettait de rejeter l'eau. Enfin il ajouta au basson les coulisses, dites d'accord, et, revenant à la forme primitive de l'instrument, fit le pavillon ovale. Ce fut Ad. Sax qui, en 1840, eut le premier l'idée de construire les bassons d'après des lois fixes et d'en régulariser la perce. Il est vrai de dire que Sax père avait déjà eu en 1830 l'idée de cette réforme, et de plus les travaux de Bœhm

sur la flûte ne furent peut-être pas sans influence sur ces premières tentatives du facteur belge. Malgré ce progrès, malgré de nouvelles tentatives faites simultanément par Sax et par Ward, vers 1851, bien des améliorations restent encore à faire et jusqu'à ce jour le basson de Sax est resté presque à l'état de projet comme on peut le voir dans la méthode de Willent Bordogni (1). C'était du reste d'après les idées de cet artiste, qui avait déjà fait fabriquer des bassons nouveau système, par un facteur nommé Bachmann (2), que Sax avait pensé à établir ses premiers bassons. M. Triebert a donné au basson plus de justesse et d'ampleur et, sans changer considérablement le doigté, augmenté le registre aigu jusqu'au *mi* naturel.

On peut voir dans la méthode de Jancourt (3) la figure du nouveau basson, et une note courte mais claire sur ces améliorations. Jancourt avait essayé, avec l'aide de Buffet, d'appliquer au basson le système Bœhm, mais il dut y renoncer, de crainte de dénaturer le timbre. Vers 1854, l'infatigable Bœhm, aidé de Triebert, voulut faire pour cet instrument ce qu'il avait déjà fait pour la flûte et le hautbois. Il trouva facilement les proportions de la perce et construisit un instrument juste ; mais il était difficile d'appliquer au basson le système des tringles et des anneaux, la longueur de ces tringles causant un bruit désagréable, une sorte de clapotement fort nuisible à l'instrument ; de plus ces longues tiges de métal, chargées d'anneaux et de clefs, nécessitaient de fréquentes réparations; aussi peut-on, de l'avis des meilleurs facteurs, considérer le basson comme n'étant pas encore arrivé à sa perfection. L'habile Triebert ne cesse d'étudier cet intéressant ins-

(1) *Méthode complète pour le basson*, par Willent Bordogni, Paris, Troupenas, 1844, in-f°.

(2) Bachmann, né à Paderborn (Prusse) en 1804, mort à Bruxelles en 1842. Cet artiste est un de ceux qui ont le plus contribué à la bonne construction des instruments en bois. Il était facteur à Bruxelles et professeur de clarinette au conservatoire de cette ville. C'est à lui que les clarinettistes belges doivent la qualité de son qui les distingue et il a formé un grand nombre d'excellents élèves.

(3) *Méthode théorique et pratique de basson*, par Jancourt, Paris, Richault, 1re édit. (vers 1847), 2e (vers 1869). En indiquant le *mi* naturel comme note extrême du basson, nous nous appuyons sur l'autorité de Jancourt ; mais, dans la pratique, les compositeurs ne font monter le basson à l'orchestre que jusqu'au *si* et Berlioz conseille de ne pas abuser des notes aiguës de l'instrument.

trument et il est hors de doute qu'il pourra obtenir des résultats définitifs.

On emploie aussi le basson quinte, le basson quarte et le contrebasson; mais, dérivés du basson en *si* ♭, ces instruments ne présentent que peu d'intérêt au point de vue de la facture.

Dès qu'elle eut été transformée par Scheltzer, la doulcine obtint un tel succès que de tous côtés on se mit à l'imiter. Seulement, comme dit Sganarelle, il y a fagot et fagot, et de tous ces instruments analogues, qui portent le nom générique de *fagotten*, le seul qui ait subsisté est le basson que nous avons décrit plus haut. Parmi les instruments construits d'après le système des tuyaux repliés, il faut compter encore le cervelas que les Allemands appelaient *racket*. Grâce à certaines inventions modernes, tout fait présumer que le cervelas, avec sa forme singulière, n'obtiendrait aujourd'hui qu'un fort médiocre succès. Supposez un cylindre en bois, de quelques pouces de haut, surmonté d'une anche de hautbois ou de basson, suivant le diapason de l'instrument. A l'intérieur de ce cylindre, étaient disposés plusieurs tuyaux qui correspondaient entre eux; sur la partie supérieure huit trous régulièrement disposés formaient cercle autour de l'anche; dans la partie inférieure huit autres trous correspondaient à ceux-ci, mais étaient bouchés par une bande de parchemin, enfin des trous étaient pratiqués sur le corps même du cylindre. De ces trous, les uns restaient ouverts, les autres, destinés aux gauchers, se bouchaient avec de la cire. Prætorius donne la famille entière de ces étranges engins musicaux. Ils descendaient aussi bas que le double fagot, et le cervelas bas pouvait même descendre jusqu'à l'*ut* du seize pieds. Il contenait des tuyaux qui, déployés, égalaient huit fois sa longueur, c'est-à-dire trois pieds et demi. La vogue de cet instrument ne fut pas de longue durée, cependant du temps de Mersenne on avait encore conservé la basse de cervelas. Les *bassannelli*, les *schryari*, appelés ainsi du nom de leurs inventeurs, les *sourdines* comptaient aussi parmi les organes sonores issus du fagot, et tous ces instruments avaient leur famille complète; mais, trop semblables, faisant double emploi avec les hautbois et les bassons, ils ne tardèrent pas à disparaître, ainsi que le courtaud, instrument bizarrement percé dont Mersenne donne une description minutieuse. Il avait onze trous per-

cés à la façon ordinaire, plus six autres trous auxquels, pour la facilité du doigté, étaient ajoutés des petits morceaux de bois appelés *têtines*, entés sur le corps du courtaud. De ces têtines, trois étaient à gauche et trois à droite, et on bouchait le côté dont on n'avait pas besoin, suivant qu'on employait de préférence la main droite ou la main gauche.

A côté des hautbois et bassons, il faut compter encore toute une famille d'instruments à anches qui venaient du moyen âge et dont l'usage fut très-répandu aux XVIe et XVIIe siècles dans la musique des cours et des fêtes. Je veux parler des cromornes dont le pavillon était recourbé en forme de crosse. Les basses de cromornes servaient, comme les fagots, les courtauds et les cervelas, de basse aux hautbois et aux cornemuses. Leur anche était renfermée dans une pirouette et les basses étaient armées de clefs cachées dans un barillet. La basse avait huit trous et une clef, la taille huit trous et quatre clefs, l'alto et le discant huit trous sans clefs. L'étendue des cromornes était :



C'est encore parmi les instruments à anche qu'il faut placer les cornemuses et les musettes. Chacune des familles que nous avons décrites plus haut se retrouve dans cet instrument qui, au résumé, n'était autre chose qu'un hautbois ou un cromorne auquel on avait ajouté une outre et un jeu de bourdon, qui variait suivant le genre de l'instrument. Il y avait des cornemuses aiguës et des cornemuses graves dont le bourdon et le tuyau rappelaient la forme du cromorne. Tantôt un porte-vent permettait de remplir le réservoir, tantôt un soufflet tenait la place du porte-vent. La forme du bourdon a changé considérablement ; tantôt il se composait d'un seul tuyau, tantôt de deux ou de trois. Quelquefois aussi, et Prætorius nous en donne un exemple, c'est tout un jeu d'anches renfermé dans une boîte qui remplace le bourdon. Lorsque la musette devint, aux XVIIe et XVIIIe siècles, un instrument de luxe, on l'orna de soie, de velours et de rubans, et la boîte à an-

ches était de bois précieux, ou d'ivoire. La musette était aux instruments à vent ce que la vielle était aux instruments à cordes, et elle subit à peu près les mêmes péripéties que la vieille chifonie. Devenue fort à la mode au temps de Louis XIV, elle était l'ornement obligé de tous les ballets de Lulli : « Les représentations pastorales et champêtres ne sauraient s'en passer et nous en voyons presque tous les ans dans les ballets du roy. » Hottetere, le père de celui dont nous avons cité la méthode de flûte, avait perfectionné la musette en lui ajoutant un second chalumeau. Une tablature spéciale et fort simple servait à écrire la musique pour les musettes. Elle consistait dans des chiffres placés sur les lignes et qui répondaient aux différents trous du chalumeau. Descouteaux, Philidor, Douet, Dubuisson, s'étaient acquis une grande réputation comme joueurs de musette, et Hottetere le vieux, Perrin à Bourg en Bresse, Lissieux à Lyon, étaient considérés comme les meilleurs facteurs de cet instrument. A la fin du XVIIe siècle, la vogue de la musette s'accrut encore. Borjon, avocat distingué, grave auteur d'un savant ouvrage sur les dignités ecclésiastiques, ne dédaigna pas d'écrire une méthode de musette : « Les villes, dit-il, « sont pleines de gens qui se divertissent de la musette. Combien « d'excellents hommes, et pour les sciences et pour la conduite des « grandes affaires, délassent par ce charmant exercice leur esprit « fatigué ! » La province même était tombée dans ce travers, mais soit que les maîtres manquassent, soit que les amateurs fussent encore trop inhabiles, il était rare d'entendre un bon concert de musettes. « Tout ce que peuvent faire les particuliers qui y « trouvent leur plaisir, c'est d'avoir des musettes à l'octave l'une de « l'autre et d'y mêler quelques cromornes, flûtes et bassons (1). » Au XVIIIe siècle la musette fut plus que jamais en honneur : « La musette dans sa parure efface tous les autres instruments ; « aucuns ne lui peuvent disputer l'avantage des pompons, des « franges et des rubans, elle est consacrée aux fêtes champêtres et « en couleur de rose. Ainsi que la vielle, elle ne sort jamais des « tons C *sol ut* et G *ré sol :* cette persévérance ne serait-elle pas « l'image de la constance des bergers (2) ? » Charpentier, Chediville

(1) BORJON, *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre soi-même à jouer de cet instrument*, Lyon, 1672, in-f°.

(2) Observations, 1757.

faisaient le bonheur des amateurs, on accusait même ce dernier d'avoir un peu trop fait sortir la musette de son genre pastoral, en exécutant sur cet instrument borné et monotone des concertos de violon assez difficiles, tels que le *Printemps* de Vivaldi. On ferait une longue bibliographie avec les compositions écrites pour la musette, soit en solo ou duo, soit jointe à d'autres instruments; on grossirait démesurément ce travail en voulant citer toutes les suites, gentillesses, divertissements, amusements champêtres, etc., qui furent composés pour la musette. A partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la musette disparut avec les bergers de Watteau et les bergères de Boucher et comme après le XVII[e] siècle elle n'est plus employée dans la musique d'ensemble, nous ne croyons pas devoir donner plus de détails sur cet instrument qui a si longtemps fait prendre des vessies pour de la musique (1).

De nos jours l'ingénieux et laborieux facteur Gautrot a voulu faire un nouvel emploi de l'anche double, en l'appliquant à des instruments coniques en cuivre, qu'il appela sarrusophones, du nom de l'inventeur M. Sarrus, chef de musique au 13[e] de ligne. La famille est complète, depuis le sopranino jusqu'aux contrebasses en différents tons, les trous sont bouchés par des clefs, munies de leviers ou communiquant par des tringles. Les sarrusophones, parus en 1863, n'ont pas été employés jusqu'à ce jour à l'orchestre; aussi ne nous arrêterons-nous pas et nous contenterons-nous de renvoyer à leur sujet le lecteur aux méthodes spéciales (2).

III. INSTRUMENTS A ANCHE SIMPLE : CLARINETTES ET SAXOPHONES.

Bien qu'on fasse dériver la clarinette du vieux *schalmei* allemand, il serait difficile de dire au juste quels instruments réson-

(1) *Méthode pour la musette, contenant des principes par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument, de soi-même, à défaut de maître,* par M. Hottetere, Paris, Ballard, 1738, in-4° (Hottetere, dit Hottetere le Romain, était le fils de Hottetere le vieux).

(2) COYON, *Méthodes élémentaires de sarrusophones...* Paris, Gautrot, 1867, 2 vol. in-f°.

naient au moyen de l'anche simple avant le XVIIIe siècle et rien ne nous prouve que ce mode de vibration par une seule languette ait été connu avant cette époque; aussi devons-nous rapporter le mérite de cette découverte, qui enrichit l'orchestre d'un de ses instruments les plus beaux et les plus colorés, à Christophe Denner. Ce facteur, né à Leipzig le 13 août 1655, mort le 20 avril 1707, inventa plusieurs instruments connus sous le nom de *stoch-fagott*, basson à canne, de *racketten-fagott*, basson à fusée ; mais ces inventions n'avaient fait que paraître pour être bientôt oubliées et ce fut en 1690 qu'il eut l'idée de la clarinette, et en 1701 seulement il produisit le premier instrument de ce genre.

Cette première clarinette était bien imparfaite, elle avait six trous et seulement les deux clefs de *la* et de *si* bémol. Plus tard, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, on ajouta la clef de *si* naturel donnant le *mi* grave, plus deux clefs pour l'*ut* dièse et le *mi* bémol qui servaient aussi pour le *fa* dièse et le *la* ♭ grave. C'est cette clarinette qui fut si longtemps en usage et qu'on appela la clarinette à cinq clefs. En 1791, Lefebvre, élève du célèbre Michel Yost, qui brillait vers 1780, porta le nombre des trous à quatorze et ajouta une sixième clef pour le *sol* dièse. Ce fut en 1812 qu'Iwan Muller soumit au jury chargé de l'examiner, la clarinette à treize clefs qui fit toute une révolution dans le jeu de l'instrument et qui est encore aujourd'hui fort en usage, malgré les inventions de Buffet et de Sax. Cette clarinette parut au premier abord trop difficile de doigté pour pouvoir être acceptée immédiatement par les virtuoses français, mais, après quelques modifications faites à l'instrument primitif, ils se familiarisèrent avec les treize clefs, et la clarinette d'Iwan Muller détrôna peu à peu celles à cinq et six clefs. Voici en quoi consistaient ces améliorations. Opérant sur une clarinette en *si* bémol, Iwan Muller avait ajouté les clefs d'*ut*, de *fa*, de *fa* dièse *si* bémol, et *fa* du chalumeau, celles de *sol* dièse, *si* naturel et *ut* naturel du registre aigu. L'instrument était devenu plus juste, et le nouveau système lui rendait plus faciles certains intervalles et un grand nombre de trilles inaccessibles à la clarinette à cinq et six clefs. Autrefois on avait, d'après les *essais* de Laborde, la clarinette en *la*, la plus basse appelée la grande clarinette, en *si* ♭, en *si* naturel, en *ut*, en *ré*, en *mi* bémol, en *mi* naturel et en *fa*. On

les trouve dans les partitions anciennes, comme celles de Grétry, et dans l'ouverture d'*Écho et Narcisse* de Gluck. Celle en *si* ♮ a été employée par Mozart dans *Idomeneo* et *Cosi fan tutte.* Muller s'était flatté d'avoir trouvé la clarinette omnitonique; mais il lui fallut revenir sur cette idée, et tout en restreignant le nombre des tons, on dut encore conserver à l'orchestre les clarinettes d'*ut*, de *si* ♭, de *la* et quelquefois de *si* naturel; je ne cite que pour mémoire les petites clarinettes militaires en *mi* ♭ et en *fa* (1).

On a accusé la commission du Conservatoire d'avoir trop sévèrement jugé les innovations d'Iwan Muller à leur apparition et d'avoir cédé à l'influence envieuse de quelques facteurs et principalement de Lefebvre qui faisait partie du jury. Mais les raisons données par le rapport sont loin d'être sans fondement, et l'on comprend facilement qu'une commission ne pouvait pas accepter sans méfiance un instrument qui exigeait une nouvelle étude et un nouveau doigté et dont les avantages ne devaient se faire sentir que dans un temps éloigné. En formulant leur verdict au nom du coloris instrumental et de la variété des timbres, Lefebvre, Eler, Duvernoy, Mehul, Cherubini, Gossec, Sarrette et Catel se servaient des arguments qui militent encore aujourd'hui en faveur des anciens instruments, malgré les incontestables progrès de la facture : « Nos clarinettes, disaient-ils, par leurs différentes proportions produisent différents caractères de sons; ainsi « la clarinette en *ut* (la moins grande) a le son brillant et vif; « la clarinette en *si* ♭ (plus grande que la précédente) est propre « au genre pathétique et majestueux; la clarinette en *la* (la plus « grande de toutes) est propre au genre pastoral. Il est incontestable que la nouvelle clarinette de M. Muller, si elle était exclusivement adoptée, priverait les compositeurs de la ressource que « leur donne l'emploi de ces caractères très-distincts (2). » Ces avantages étaient, à la vérité, balancés dans la clarinette de Muller par une plus grande justesse et l'amélioration d'un certain nombre de sons, mais les arguments de la commission avaient leur raison d'être; elle avait vu aussi un inconvénient dans la dispo-

(1) IWAN-MULLER, *Méthode pour la nouvelle clarinette et clarinette alto, suivie de quelques observations à l'usage des facteurs de clarinettes*, un vol. in-f°.

(2) Voir ce rapport au *Moniteur* du 31 mai et du 17 décembre 1812.

sition de la pompe qui servait à mettre les clarinettes d'accord avec l'orchestre, si le besoin s'en faisait sentir pendant le cours d'une représentation. Si Muller en a appelé avec succès devant le public du jugement du Conservatoire, ce ne fut pas sans qu'on apportât quelques modifications sérieuses à son premier modèle. Parmi ces perfectionnements, un entre autres était indispensable pour rendre le doigté praticable. Janssen, clarinettiste à l'Opéra, aplanit ces difficultés. Francœur le fils a longuement apprécié les inventions de cet artiste dans un rapport publié par la Société d'encouragement (tome XXI, page 40). « L'ancienne clarinette, « dit-il, est coupée en trois endroits, les deux parties qu'on « nomme chalumeau et clarinette sont partagées par deux clefs « du *la* au *si*, de *si* à *ut* ♯ et de *ut* à *mi* ♭ : il en résulte que « certains passages ne peuvent se faire parce qu'il faut à la « fois, et avec le même doigt, déboucher un trou et en boucher « un autre, ce qui est physiquement impossible. M. Janssen « imagina de garnir deux des clefs de pièces cylindriques, mo- « biles sur leurs axes, qu'il nomma des *rouleaux* et au moyen « desquelles il était assez facile d'attaquer successivement ces « deux pièces en roulant le petit doigt de l'une sur l'autre. »

Ces rouleaux, qui dataient de 1804, furent perfectionnés pour la clarinette Muller. Ils présentaient l'inconvénient de pouvoir échapper sous les doigts, dans les tenues, mais avec de l'attention un artiste expérimenté pouvait aisément remédier à ce défaut. Nous avons vu que les rouleaux de Janssen furent appliqués à la flûte, avant l'invention du système Bœhm, et aussi au basson.

En 1827 Simiot, de Lyon, produisit sa clarinette à 19 clefs, qui eut un certain succès. Déjà vers 1808, cet habile facteur avait fait des tentatives. Il avait ajouté une septième clef et poussé le registre aigu jusqu'au *sol*. Simiot a consigné lui-même ses premières innovations dans un tableau publié en 1808 (1), mais les inventions de 1827 sont plus importantes et méritent de nous arrêter un instant. Portant le nombre de clefs à 19, il améliora et déplaça le trou de *si* bémol, déplaça le trou de

(1) *Tableau explicatif des innovations faites à la clarinette*, par Simiot, facteur ; une feuille in-f°, 1808.

sol et lui substitua une clef, ajouta une autre clef pour triller le *la* sur le *si* bémol, améliora la clef de *si* naturel au chalumeau, pour triller le *la* naturel, et la clef *d'ut* bémol au *si* naturel, pour faciliter le trille du *si* bémol au *la* dièse. En 1836 Adolphe Sax voulut faire pour la clarinette une révolution radicale, analogue à celle que Bœhm avait opérée dans la flûte. Sans y réussir aussi complétement, le facteur belge, en changeant la division de la perce, en plaçant ses clefs d'une façon plus rationnelle, en adoptant le système des tringles, fit faire de grands progrès à cet instrument. Malgré ses beaux travaux, il restait encore bien à faire, et, en 1844, Buffet, s'inspirant de Bœhm, construisit une excellente clarinette qui devint celle dont on se sert aujourd'hui le plus ordinairement dans nos orchestres. En inventant la clarinette à anneaux, Buffet avait ajouté trois trous qui permettaient de supprimer les fourches de *si* bémol et *fa* naturel, sans changer notablement le doigté, et d'égaliser les sons entre eux. Klosé fut le virtuose qui contribua le plus au succès de la clarinette, dite de Bœhm. Sa méthode de 1842 a été traduite en anglais en 1873. Malgré ces inventions, l'ancienne clarinette à treize clefs n'est pas encore complétement abandonnée, et un grand nombre d'instrumentistes continuent à en faire usage, ne croyant pas devoir sacrifier le beau timbre de l'ancien instrument aux avantages que les nouvelles clarinettes présentent à l'exécutant.

A l'exposition de 1867, MM. Romero, de Madrid (1) et Albert, de Bruxelles, présentèrent en même temps une clarinette perfectionnée qui obtint l'approbation du jury ; mais, si la clarinette de MM. Albert et Romero offrait en effet quelques améliorations, auxquelles le rapporteur a largement rendu justice, un autre facteur belge, M. Mahillon, avait exposé un instrument identiquement semblable à celui de Romero, sans que ces trois artistes aient eu connaissance de leurs travaux. Déjà Sax père avait fabriqué des clarinettes, dites à long tenon, dans lesquelles il avait pu donner sa vraie place à la clef *ut* dièze et *sol* dièze. MM. Albert Romero et Mahillon reprirent ce procédé, et de plus appliquèrent un système qui permettait d'améliorer les notes *sol* dièze, *la* bémol,

(1) *Esplicacion y ejercicios practicos por el clarinetto Romero*, in-4° oblong, 1868.

la naturel, *sol* dièze, *si* bémol, et de les produire par les trois doigts de la main droite au moyen de tringles qui agissaient sur l'ouverture de ces trous.

Jusqu'ici, dans ce paragraphe, nous n'avons fixé notre attention que sur la clarinette ténor. Comme tous les autres instruments la clarinette a vu augmenter sa famille, tant au grave qu'à l'aigu. Les petites clarinettes en *mi* bémol et en *fa*, employées dans les musiques militaires, la clarinette soprano en *si* bémol de Sax, qui n'était autre chose que la clarinette en *si* ♭ avec plus d'étendue, enfin la clarinette soprano ou sopranino en *la* ♭ aigu (1840), poussent cette famille jusqu'aux dernières notes élevées de l'échelle musicale. Le registre moyen est rempli par la clarinette ordinaire d'orchestre, avec ses tons de *si* bémol, *si* naturel, d'*ut* et de *la*. En 1777, un facteur nommé Horn inventa à Passau un instrument qui devait être à la clarinette ce que le cor anglais était au hautbois. Cette sorte d'alto prit le nom de son inventeur et, par une singulière traduction, le *basset Horn* devint le *cor de basset* français et le *corno de bassetto* italien. Malgré quelques perfectionnements apportés par Lotz en 1782, cet instrument, surtout dans le registre grave, était des plus imparfaits. Cependant le besoin d'un beau timbre plein au-dessous de celui de la clarinette se faisait tellement sentir que le cor de basset eut l'honneur d'être employé par Mozart dans la *Flûte enchantée*, dans la *Clémence de Titus* et dans le *Requiem*, par Vogel, et par plusieurs autres musiciens allemands, mais il ne fut admis en France que très-tard, lorsque, sous le nom de clarinette alto, il fut complétement transformé. Ce fut Iwan Muller qui, en même temps qu'il perfectionnait la clarinette, reprit le cor de basset et en fit la clarinette alto. Dans le rapport que nous avons déjà cité, cet instrument reçut de grands éloges et l'inventeur en a donné les principes à la suite de sa méthode de clarinette. Il rectifia la perce et il donna aux clefs une disposition analogue à celle de la clarinette ordinaire. Simiot adapta à la clarinette alto les changements déjà appliqués au basson et dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent. Enfin Ad. Sax, dirigeant toujours ses efforts vers le perfectionnement de la famille des clarinettes, améliora la clarinette alto.

Non contents d'avoir inventé un baryton de clarinette, les fac-

teurs cherchèrent encore à augmenter le registre grave et fabriquèrent des clarinettes basses. Le premier essai de ce genre fut fait par Grenser, de Dresde, en 1793. Puis, en 1807, un nommé Dumas, ancien chef de l'orfévrerie de l'empereur, inventa une clarinette basse à treize clefs, qui fut agréée par le Conservatoire ; mais sa clarinette était peu juste et difficile à jouer, de plus le nombre des clefs qui devait retarder dans notre pays le succès d'Iwan Muller, fut aussi une cause de défaveur pour la clarinette basse. Le pauvre Dumas, ruiné par les événements de 1815, mourut à l'hôpital en 1832, en confiant son invention à Dacosta. Celui-ci ne tarda pas à livrer au public cette clarinette qui était munie d'un serpentin semblable à celui du basson. Avant lui, en 1828, Streitwolf de Gottingue avait inventé une clarinette basse, une octave plus bas que la clarinette en *ut*. Elle avait la forme du cor de basset et dix-sept clefs. Son timbre ressemblait à celui de ce dernier instrument, mais il était plus plein et plus nourri. En 1836, Buffet reprit cette invention et produisit la clarinette basse sonnant l'octave de la clarinette en *ut*. Ce fut cette clarinette que Meyerbeer employa dans *les Huguenots*. La clarinette basse attendait encore des améliorations et ce fut Ad. Sax qui les accomplit. Il changea la perce et fit près de l'embouchure un petit trou, gros comme la tête d'une épingle, qui permit de donner au chalumeau une égalité irréprochable et y adapta une clef ouverte qui ne changeait rien au doigté. A partir de cette époque la clarinette basse n'avait plus guère de progrès à faire et, bien qu'on puisse citer encore une maladroite contrefaçon sous le nom grotesque de batyphon, par le Prussien Wieprecht, dont le nom reviendrait souvent sous ma plume si je faisais l'histoire des contrefacteurs, et une clarinette basse de Muller descendant à l'*ut* (1844), une bonne clarinette descendant une tierce plus bas que la clarinette basse et exposée en 1867 par Lauss Schmidt, d'Olmütz, on peut réellement faire dater de 1838 le dernier perfectionnement apporté à la clarinette basse.

Pour compléter la famille, il manquait une clarinette contre-basse et c'est encore à Ad. Sax que nous en sommes redevables. En 1830, Streitwolf, de Gottingue, construisit une clarinette contre-basse qui avait deux octaves et demie depuis le contre *fa* jusqu'au *si* ♭ d'en haut. Pour la forme et le doigté, cette clari-

nette différait peu de la clarinette basse. Elle n'était pas plus grande que le basson et avait quatre notes de plus. Sax construisit sa clarinette contre-basse en cuivre ; ce n'était pas la première fois que ce métal était employé pour les *clarinettes* et déjà, en 1818, Alary avait fait de ces instruments en cuivre. Nous avons eu déjà l'occasion de dire notre opinion sur l'emploi du métal à la place du bois, aussi ne reviendrons-nous pas sur ce sujet. Pour donner de l'égalité à toute l'étendue de l'instrument, Ad. Sax fit le tuyau large dans la partie supérieure et se rétrécissant jusqu'au pavillon, point où se trouve placé le trou de *sol* et de *ré*. Au moyen de cette clarinette contre-basse, la famille était constituée. Je ne sache pas qu'elle ait été employée toute entière à l'orchestre, mais elle permit d'établir ainsi l'échelle :

Clarinettes aiguës, en *la* ♭, *fa*, *mi* ♭, *ré* ;
Clarinettes soprano, *ut*, *si* ♭, ou *la* ;
Clarinettes alto, *fa* ou *mi* ♭ ;
Clarinettes basses, *ut* ou *si* ♭ ;
Clarinettes contre-basses, *fa* ou *mi* ♭.

M. Kastner, dans son *Traité d'instrumentation* (1), cite encore une *clarinette-bourdon*, plus basse que la clarinette basse ; nous ne connaissons pas cet instrument, et nous pensons que dans de pareilles régions il n'est plus question de timbre ou de sonorité, mais plutôt d'un grondement dont l'effet ne doit pas être des plus satisfaisants.

Pour compléter l'histoire matérielle de la clarinette, nous avons dû citer des instruments comme la clarinette soprano, la clarinette contre-basse et la clarinette bourdon qui ne sont pas en usage ; mais, si ces inventions sont ingénieuses et prouvent une louable tendance vers la reconstitution des familles instrumentales, nous pouvons, sans trop de hardiesse, prédire que les deux extrémités du registre des clarinettes, à l'aigu comme au contre-grave, ne pourront jamais être d'une bien grande utilité dans la composition. On sait combien le son de l'instrument est aigre et désagréable à partir de l'*ut* au-dessus des portées et combien son emploi est dangereux et difficile à l'orchestre. Au registre contre-

(1) KASTNER, *Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix*, in-f°, Paris, Prilipp, avec un supplément concernant les nouveaux instruments de Sax.

grave, un autre inconvénient se présente ; outre que l'instrument est très-fatigant à jouer, la sonorité molle et flasque des contre-basses de clarinette ne pourra produire un bon effet que dans des cas excessivement rares et encore doit-elle forcément se fondre avec celle des instruments graves en cuivre. Mais c'est sur le registre le plus beau et le plus nécessaire de la clarinette que les facteurs fixent surtout leur attention. Malgré tous leurs efforts, le passage du *chalumeau* à la *clarinette* est encore défectueux et les trois notes *sol* ♯, *la* et *si* ♭, placées au centre même de l'échelle musicale, dans le registre le plus usité, laissent encore beaucoup à désirer sous le rapport du timbre, à cause du voisinage de l'anche. Tout bien considéré, tout en applaudissant aux efforts des facteurs qui ont tenté de perfectionner l'instrument, nous sommes forcé d'avouer que notre clarinette, quelle que soit l'ingéniosité de son système, n'est pas de beaucoup supérieure aux vieilles clarinettes à treize, quatorze et quinze clefs. Cela est si vrai que M. Gevaert, en arrivant au Conservatoire de Bruxelles dont il est directeur, et voulant introduire officiellement la clarinette Bœhm dans cette école, l'abandonna, paraît-il, sur le conseil des meilleurs clarinettistes. Bien des choses sont encore à faire, mais que les inventeurs ne perdent point de vue qu'aucun timbre n'est plus nécessaire au compositeur que celui de la clarinette dans toute son étendue ; qu'il faut bien se garder surtout de fondre en un seul les deux registres de chalumeau et de clarinette, si distincts l'un de l'autre ; que, si la justesse absolue de ces instruments devait être acquise au prix de ces inestimables qualités, mieux vaudrait cent fois laisser aux virtuoses le soin de pallier eux-mêmes, grâce à leur habileté, les défauts de leur instrument, que sacrifier une des voix les plus belles et les plus colorées de notre orchestre (1).

En groupant les instruments d'après leurs embouchures, c'est à côté des clarinettes que nous devons placer le saxophone, mais l'anche est le seul rapport qui existe entre ces deux instruments.

(1) Voir sur les différentes clarinettes, outre le rapport des Expositions de 1855 et 1867, par Fétis, et l'*Organographie* de Pontécoulant, un excellent article de God. Weber dans la *Cæcilia*, t. II, p. 35, 1827 ; deux articles de Fétis, *Revue musicale*, 1827-28, pages 217, 495 et 515; *Revue et Gazette musicale*, 1841, pages 9, 19 et 159.

Le tuyau du saxophone affecte la forme conique, au lieu de la forme cylindrique; son accord se fait par octave comme celui de la flûte, et non par douzième; le saxophone octavie et la clarinette quintoie. Il est vrai de dire que c'est probablement en cherchant à faire octavier la clarinette, que M. Ad. Sax a trouvé le saxophone. Mais, quelle que soit l'origine de cet instrument, il n'en faut pas moins reconnaître qu'en inventant le saxophone, le facteur belge a doté l'orchestre d'une voix nouvelle et absolument *sui generis*. Le système des clefs et des palettes n'a aucun rapport avec celui des anneaux et des clefs de la clarinette ; l'anche elle-même, tout en procédant du même principe, diffère cependant en quelques points de celle de la clarinette, la languette est plus forte et plus large et légèrement bombée au centre, et le bec n'a pas la même forme. Il n'est donc point permis, après la plus légère inspection, de prétendre, comme on l'a fait souvent, que le saxophone n'est qu'une clarinette en cuivre. C'est un instrument absolument nouveau qu'Ad. Sax créa en 1840. Il construisit d'abord un individu du registre grave, puis, après son arrivée à Paris, il compléta la famille. Du grave à l'aigu le système des clefs et du doigté est à peu près le même pour tous les saxophones, qui forment un groupe instrumental, s'étendant du *si* grave au *fa* au-dessus de la 3e ligne supplémentaire de la clef de *sol*, et se partageant ainsi l'échelle musicale :

1° Saxophone aigu en *mi* ♭ (peu usité);
2° Saxophone soprano en *ut* ou *si* ♭ ;
3° Saxophone alto en *fa* ou *mi* ♭;
4° Saxophone ténor en *ut* ou *si* ♭ ;
5° Saxophone baryton en *fa* ou *mi* ♭;
6° Saxophone basse en *ut* ou *si* ♭ ;
7° Saxophone contre-basse en *fa* ou *mi* ♭ (peu usité) ;
8° Saxophone contre-basse en *ut* ou *si* ♭ (peu usité).

Ces instruments ont de 18 à 22 clefs et, en guise d'anneaux, des palettes pour boucher les trous en facilitant le doigté. Le saxophone est encore trop neuf pour avoir une histoire, mais on peut dire sans crainte qu'en l'inventant, M. Sax a ajouté une nouvelle voix à l'orchestre. En 1844, M. G. Kastner, dans le *Dernier Roi de Juda*, fit faire à cet instrument ses débuts dans la musique instrumentale; M. Limnander, en 1851, employa,

dans l'entr'acte du premier au second acte de *Barbe Bleue*, un saxophone alto en *mi* ♭, et on a entendu dans l'*Africaine* ce bel instrument; dernièrement enfin M. Ambroise Thomas, dans *Hamlet*, a prouvé quel magnifique parti on pouvait tirer du saxophone au théâtre. Moins beau que celui de la clarinette, son timbre est plein et doux, avec une couleur particulière de tristesse et de résignation qui, dans certains cas, peut être d'une grande utilité aux compositeurs, et sa justesse est irréprochable. C'est une teinte de plus sur la riche palette des maîtres instrumentistes, mais, jusqu'à ce jour, c'est encore dans la musique militaire qu'il a rendu les plus grands services, depuis qu'en 1846 son emploi est devenu réglementaire dans les régiments. Il relie entre eux les registres aigus et graves des cuivres; joint aux clarinettes, il joue à peu près dans l'harmonie le rôle des instruments à cordes dans l'orchestre, de plus, et ceci n'est pas son moindre mérite, il tranche par sa sonorité moelleuse sur les tons crus et monochromes de la masse des cuivres.

IV. INSTRUMENTS A EMBOUCHURE. — 1° INSTRUMENTS A EMBOUCHURE EN BOIS : CORNETS A BOUQUIN ET SERPENTS.

Un des caractères distinctifs de l'instrumentation, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, est l'emploi des cornets en bois auxquels on ajoutait un bocal ou bouquin en bois ou en ivoire, qui communiquait avec le tuyau de l'instrument, au moyen d'un trou fort étroit de quelques lignes de diamètre. C'est ce bocal qui fit donner à toute la famille des cornets le nom de *cornets à bouquin*. Dès le moyen âge nous trouvons ces instruments, et au XVI[e] siècle leur famille est régulièrement constituée.

Il y avait deux sortes de cornets: les droits et les courbés; on les appelait aussi cornets blancs, et cornets noirs. Les premiers étaient en bois ou en ivoire, leur son était fort doux (*lieblich zu hören*), et c'est pourquoi on les nommait aussi cornets muets (*stille zincke* ou *cornetti muti*). Leur embouchure pouvait se séparer du corps de l'instrument. Leur étendue était la même que celle des cornets courbés, à l'embouchure adhérente, qui leur survécurent et parvinrent jusqu'à nous, puisque Gluck les employa et qu'il y

a peu d'années on pouvait encore en entendre au fond de quelques églises d'Allemagne. La famille avait pour basse le cornon, une quinte plus bas que le baryton. Ces instruments, dont les soprani et ténors servaient de dessus aux trombones, subirent peu d'altération pendant les XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. Les dessus avaient sept trous sans clefs. Leur son était fort éclatant, d'après ce passage de Mersenne : « Quant à la propriété du son qu'il « rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paraît « dans l'ombre ou dans les ténèbres, lorsqu'on l'entend parmi « les voix dans les églises cathédrales ou dans les chapelles. » La taille avait huit trous, dont le dernier était fermé par une clef cachée dans une boîte. Il en était de même de la basse, longue de quatre pieds.

Pendant le XVIe siècle le cornet fut un des instruments les plus estimés. Artusi, dans son ouvrage rare et curieux (1), l'a jugé digne d'une longue dissertation. « C'est, dit-il, l'instrument qui imite le mieux la voix humaine ; il exige, pour être bien joué, un grand goût, une longue étude et une extrême perfection. » Artusi donne une véritable méthode de cornet, prodiguant les conseils, pour l'embouchure, le coup de langue, etc. Enfin il termine en le proclamant le plus difficile des instruments et en citant avec les plus grands éloges deux cornettistes célèbres de son temps à Venise, le cavaliere del Cornetto et Girolamo d'Udine.

Les basses de cornets, qui probablement manquaient de justesse, étaient peu employées et c'était la sacquebute ou trombone qui, en général, servait de basse aux cornets, qui eux-mêmes doublaient les voix, ou les remplaçaient au besoin ; mais, à la fin du XVIe siècle, un chanoine d'Auxerre, Edme Guillaume, qui faisait souvent de la musique chez le célèbre Jacques Amyot, eut l'idée d'améliorer le cornon et d'en faire le serpent qui ne tarda pas en France à détrôner complétement les basses de cornets. Voici en quels termes le Père Lebœuf raconte l'invention du serpent. Après avoir dit comment Jacques Amyot avait désorganisé la musique religieuse par un zèle trop inconsidéré et un amour pour l'art nou-

(1) ARTUSI, *l'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica,* novamente stampato. Venetia, 1600, in-fol., page 5.

veau, il ajoute : « Mais ce qui dut consoler les personnes zélées « pour le chant grégorien et les autres chants est que, dans le « temps même de ses entreprises, un chanoine, commensal de « notre évêque et son économe, inventa une machine capable de « donner un nouveau mérite au chant grégorien. Ce chanoine, « nommé Edme Guillaume, trouva le secret de tourner un cornet en forme de serpent, vers l'an 1590. On s'en servait pour « des concerts qu'on exécuta chez lui et cet instrument ayant « été perfectionné est devenu commun dans les grandes égli« ses (1). » Bien que le serpent n'ait pas été très-employé à l'orchestre et qu'il soit remplacé aujourd'hui à l'église par l'ophicléïde, nous ne pouvons passer sous silence un instrument qui a rendu de réels services à la musique militaire et dont quelques compositeurs, Berton, entre autres, ont fait usage quelquefois. Praetorius ne semble pas avoir connu le serpent, mais le père Mersenne le décrit avec grands détails. Il avait l'étendue d'une dix-septième et les meilleures notes de son registre étaient du *la* au *sol* (clef de *fa*).

Il avait six trous sans clefs, et c'est dans cet état que nous le trouvons encore aujourd'hui à peu de changements près. On le faisait en cormier, en prunier et quelquefois en cuivre ou en argent. En 1780, un nommé Rigibo, musicien de l'église Saint-Pierre à Lille, voulut améliorer le serpent par une nouvelle perce de l'instrument et par l'addition de plusieurs clefs et le rendre plus portatif en le divisant en trois morceaux. Il donna ainsi naissance au basson russe qui fut assez répandu au commencement de ce siècle dans les musiques militaires. A l'époque de Laborde, en 1783, le serpent était en tout semblable à celui de Mersenne. Mais au commencement de ce siècle, au moment où cet instrument prit place dans l'harmonie militaire, on songea sérieusement à lui donner plus de justesse et à faciliter l'émission des intervalles chromatiques et aussi à le rendre plus portatif pour des soldats en marche. La méthode de serpent, rédigée par Rose, pour la collection de méthodes de Conservatoire

(1) LEBŒUF, *Mémoire concernant l'histoire ecclésiastique et civile d'Auxerre*, Paris, Durand, 1743, 2 vol. in-4°, t. I, p. 643. Voir aussi dans l'éd. d'Auxerre, in-4°, 1848 à 1856, t. II, p. 189, une note intéressante, mais que les dimensions de ce travail ne nous permettent ni d'approfondir, ni de vérifier.

donne la figure du serpent construit par le facteur Piffaut. Cet instrument, qui n'était pas recouvert d'une enveloppe de cuir, avait aussi les sons plus éclatants. Vers 1804, Frichot présenta au Conservatoire un serpent en laiton, appelé basse-cor, instrument compliqué qui tenait du serpent et de la trompette (1). En 1813, Sautermeister imagina un instrument analogue appelé basse-orgue. Vers 1822 on vit paraître le serpent Forvielle, avec dix trous et quatre clefs, pour lequel Hermenge a écrit une méthode, et Feidhart, potier d'étain à Leipzig, fabriqua avec ce métal des serpents dont le son était, disait-il, très-beau et très-harmonieux. Au-dessus du troisième trou il avait appliqué une clef. La collection des brevets de 1828 (t. II. p. 31) donne la figure d'un serpent appelé, par son inventeur Cœffet, *ophymonocléide*, dans lequel une seule clef servait à exécuter les dièses et les bémols. De plus, une pompe, placée près de l'embouchure, permettait de mettre l'instrument aux tons d'opéra ou de cathédrale, un tiers de ton plus bas. Enfin, en 1840, Bachmann produisit son ophybaryton en bois, qui n'était qu'une variété des espèces précédentes. A partir de cette époque les grandes basses de cuivre ont rendu inutiles les basses de bois dans les orchestres militaires; l'ophicléide, comme nous l'avons dit, a été préféré pour soutenir la voix des chantres, et le serpent, tombé en désuétude, n'a plus été l'objet des travaux d'aucun facteur. Cet instrument peu juste et au timbre désagréable, malgré quelques belles notes caverneuses qui pourraient servir pour des effets sombres et terribles, fatiguait horriblement l'exécutant et n'est guère à regretter (2).

2° INSTRUMENTS A BOCAL EN CUIVRE : CORS, TROMPETTES ET TROMBONES. LES FAMILLES MODERNES, LES TIMBRES.

Si, pendant les XVIe et XVIIe siècles, il paraît difficile d'exposer clairement l'histoire des instruments, à cause du grand

(1) Voir planches et description. *Brevets d'invention*, t. V, p. 354, pl. 16.

(2) Voir aussi sur le serpent un bon article dans la *Correspondance des professeurs et amateurs de musique* (par Cocatrix), 2e année, 1804, p. 331, 339, 345.

nombre de noms qui les désignent, les cuivres, depuis cinquante ans, semblent se multiplier pour embarrasser l'historien, pour rendre impossible toute classification. Cependant, en remontant d'abord au principe de résonnance des tuyaux simples, en montrant d'après quelles théories ces tuyaux ont vu augmenter le nombre de leurs harmoniques, il devient plus facile d'esquisser rapidement leur histoire.

Tout instrument de cuivre cylindrique ou conique, dont la note fondamentale est *ut*, par exemple, donne naturellement, dans la première octave, *ut, sol,* dans la seconde, *ut, mi, sol, si* ♭, dans la troisième *ut, ré, mi, fa* (1), *sol, la, si, ut.* De plus l'exécutant, en bouchant avec la main le pavillon de l'instrument, quand sa forme le permet, fait descendre d'un demi-ton toutes les harmoniques naturelles; enfin, au moyen des lèvres, un habile artiste peut altérer quelques-unes des notes de l'échelle primitive.

Les sons naturels, dont les derniers sont généralement d'une émission difficile, ne suffisent pas aux compositeurs, malgré la beauté et la sonorité de leur timbre. Il faut donc enrichir ces instruments de nouvelles séries d'harmoniques qui viennent compléter l'étendue primitive. Pour atteindre ce but, il n'y a que deux moyens : ou allonger le tuyau, en y adaptant des tubes additionnels, et donner naissance à de nouvelles harmoniques, ou percer l'instrument de trous qui, fermés ou ouverts à la volonté de l'exécutant, changent l'étendue normale de l'instrument.

De ces deux artifices, le premier est celui qui a donné naissance au plus grand nombre de modifications. Pour ajouter ces tubes supplémentaires on trouva successivement deux moyens. Le premier, le plus simple, mais aussi le moins commode, consiste à ajouter de nouveaux tubes à l'instrument à mesure qu'on a besoin d'une nouvelle série d'harmoniques; dans le second, les tubes sont à demeure, et on les ouvre ou ferme à volonté, par des soupapes, pistons, cylindres, etc., qui les mettent en communication avec le tuyau principal.

Enfin, on a aussi le procédé des coulisses mobiles qui, raccourcies

(1) Nous ferons remarquer au lecteur que le *fa* de la troisième octave n'est pas absolument juste. Sans être tout à fait un *fa* dièze, il est plus haut que le *fa* naturel. (Le fa 4 naturel est de 1,365,33 vibrations, le *fa* 4 dièze 1,422,22, le *fa* de la trompette donne seulement 1,408.)

ou rallongées avec la main, donnent différentes séries d'harmoniques; mais, outre que la coulisse ne peut s'adapter qu'à des instruments droits, comme la trompette et le trombone, elle est, par sa nature même, susceptible de peu de changements.

A chacune des familles d'instruments que nous allons étudier, cors, trompettes, ou trombones, les divers systèmes ont été adaptés. Dès le XVIe siècle, nous trouvons la coulisse mobile et les tubes additionnels ou tons de rechange. Au XVIIIe siècle, on découvre les sons bouchés du cor, on fait à la trompette et au bugle l'application des clefs, enfin dans les premières années de ce siècle, on voit apparaître les pistons, les soupapes, les cylindres et leurs nombreuses variétés. Il est à remarquer que le plus souvent ces diverses inventions étaient appliquées simultanément aux instruments comme le cor, la trompette ou le bugle, aussi nous contenterons-nous, pour donner plus de clarté à notre récit, de signaler chacune de ces découvertes sans revenir sur le détail de son appropriation aux différents instruments.

Bien que les cornets et les cors soient classés dans la même famille et que leurs tubes affectent également la forme conique, nous ne pouvons nous résoudre à placer à côté l'un de l'autre deux instruments si différents de timbre et de caractère. Nous décrirons donc le cornet avec les bugles et les clairons chromatiques dont il s'est rapproché, surtout dans ces derniers temps, par sa sonorité et sa construction, et nous esquisserons en peu de mots l'histoire des diverses sortes de cors. Considéré comme instrument de chasse, le cor en bois, en ivoire ou en métal remonte, on le sait, aux premiers temps du moyen âge. Presque droit d'abord, puis cintré, puis enfin ployé en rond, au commencement du XVIe siècle, il devint la trompe, qui ne servit au théâtre que lorsqu'on représentait quelque épisode de chasse, mais qui donna naissance au cor allemand ou cor d'harmonie. Celui-ci est une des plus précieuses conquêtes de l'art moderne et par la poésie de son timbre et par la beauté de ses sons. Connu et employé en Allemagne et en Italie, dès le commencement du XVIIIe siècle, où il servait de basse aux trompettes, il fut introduit en France vers 1765 et Rodolphe le fit le premier entendre à Paris en accompagnant un air concertant chanté par Legros, *Amour dans ce riant bocage*, écrit par Boyer, et qui obtint un très-

grand succès (1). C'est en Allemagne qu'on appliqua à cet instrument les tons de rechange, pour le rendre plus propre aux diverses modulations de la musique d'orchestre. En 1760, Hampl découvrait les sons bouchés. Il semble pourtant que cet artifice n'ait pas été répandu en France et en Italie, car on sait que pour produire le terrible appel des cuivres dans l'air de Caron d'*Alceste*, Gluck dut aboucher les pavillons de ses cors, et Berlioz (2) raconte comment, en changeant le ton des cors et en employant les sons bouchés, il est arrivé à faire produire l'effet cherché par le grand maître. Vers 1760 aussi un facteur nommé Haltenhof inventait la pompe à coulisse et permettait de rectifier la justesse de l'intonation. A l'époque de Laborde, en 1783, le cor simple était à peu près ce qu'il est aujourd'hui, mais son emploi était fort restreint, et ce ne fut qu'avec Méhul et Cherubini que les compositeurs commencèrent en France à tirer de ce bel instrument tous les effets dont il est susceptible. Bientôt on sentit le besoin d'augmenter l'étendue du cor; Bluhmel, en 1813, avait imaginé d'allonger ou de raccourcir la colonne d'air au moyen de ventiles ou pistons, et ce fut au cor qu'il appliqua d'abord son invention (3), qu'il vendit à Stölzel, de Breslau, qui, à son tour, l'appliqua aux instruments aigus et passa pour l'inventeur des pistons. En 1821, Schmittschneider inventa un cor avec 23 tons de rechange, et voulut appliquer le même système à la trompette, mais ce procédé était trop compliqué pour réussir. En 1824 Sax fit paraître son cor omnitonique. Dans cet instrument, les tubes additionnels étaient mis en communication avec le tuyau principal au moyen d'un piston qu'on faisait avancer ou reculer d'environ 13 millimètres, sur une échelle graduée. Sur une branche séparée, on avait établi une sorte de registre mobile que l'instrumentiste tirait ou poussait à volonté, pour indiquer le nouveau ton, puis, lorsque le cor était mis au ton cherché, le musicien exécutait comme sur un instrument ordinaire. On peut lire dans les *Brevets français* la description détaillée d'un cor analogue importé en France, au nom de Sax, par Stuckens, de Lille, en 1826 (4). A partir de ce jour

(1) Castil-Blaze, *France musicale.*
(2) *A travers chants*, p. 185.
(3) V. Kastner, *Manuel de musique militaire*, in-4°, 1848.
(4) V. *Brevets français*, t. XXII, p. 309, pl. 2.

les inventions de ce genre se multiplièrent à l'infini, mais notre intention n'est pas de les décrire toutes, aussi nous contenterons-nous de citer les principales, renvoyant le lecteur aux rapports de Fétis sur les expositions de 1855 et 1867, à l'ouvrage de M. de Pontécoulant, que nous avons déjà souvent cité et surtout aux brevets d'invention.

En 1826 le célèbre corniste Meifred, trouvant excellente l'invention de Stölzel, fit contruire par Labbaye un cor à trois pistons dont les tubes pouvaient se raccourcir ou se rallonger à volonté. Un habile facteur, Antoine Halary, apprécia toute la valeur du système de Meifred et donna à la disposition des tubes le dessin et la grâce qui leur manquaient. En 1834, le facteur Deshayes, voulant rendre plus juste l'échelle générale, adapta au cor deux tubes additionnels qui se fermaient par des valvules, maintenues par des ressorts, mais ce procédé ingénieux demandait trop de temps pour être appliqué pendant l'exécution d'un morceau. Non content de ses premiers travaux, Halary chercha à remplacer les pistons par un système de plaques tournant sur leurs axes au moyen d'une clef et faisant entrer l'air dans les tubes additionnels (2). Pelito, Serveny, Muller, d'autres facteurs encore tentèrent de perfectionner le cor omnitonique et Jules Halary fils apporta à l'instrument ses dernières modifications, en lui appliquant les tubes ascendants et descendants, en raccourcissant les tubes de rechange pour les notes hautes.

Dans ces dernières années Alphonse Sax, frère du facteur dont nous avons fréquemment parlé, appliqua au cor un perfectionnement qui mérite d'être signalé et qui ne sera pas certainement sans exercer une heureuse influence sur la facture des instruments de cuivre. Ayant remarqué que les tubes additionnels du cor étaient cylindriques, pendant que le tuyau principal était conique, il comprit que cette différence de perce devait altérer lés vibrations de la colonne d'air; il s'efforça de donner aux tubes communiquant avec les pistons la perce conique. Je n'ai point entendu ces ins-

(1) Rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur la méthode de cor chromatique.

(2) Meifred, *Méthode pour le cor chromatique ou à pistons*, Paris, Richault, in-f°, 1re éd., 1840; 2e, 1869.

truments, mais je suis persuadé que cette découverte aura pour la facture les meilleurs résultats.

L'invention des pistons et des tubes indépendants, dont nous parlerons plus en détail au sujet du trombone, changea la facture du cor. Avec ce système qui a été recommandé par le corniste Mohr, on a pour ainsi dire quatre instruments, celui du ton, plus ceux de *fa*, de *mi* et de *ré*, sans prendre de tons de rechange; en ajoutant un piston on obtient le ton de *ré* ♭, enfin un cinquième ouvre le tuyau d'*ut*.

La grande étendue du cor avec ses différents tons, l'habitude de partager à l'orchestre ces instruments en premiers et seconds, ce qui constitue en réalité deux instruments différents, a rendu inutile le cor basse proprement dit, d'autant plus que la longueur du tube rendait son emploi très-fatigant; cependant, à l'exposition de 1855, un facteur, Czerweny, de Königsgratz, a exposé un cor en *fa* grave, appelé *cornone*.

On attribue à Maurin, musicien du temps de Louis XII, l'art de ployer les anciennes trompettes droites; il serait facile de prouver qu'avant le XVIe siècle on avait replié les tubes métalliques, mais cette discussion nous entraînerait trop loin (1); contentons-nous donc d'étudier la grande trompette ou trompette de guerre, telle que nous la voyons dans les bois de Luscinius. Pendant le XVIe siècle, elle subit peu de changements; cependant, au commencement du XVIIe, nous trouvons dans les planches de Praetorius l'adjonction d'un ton de rechange, abaissant tout le diapason de l'instrument. Tout nous prouve que les dessus de trompettes, tels que le clairon, étaient connus, mais ni Prætorius, ni Mersenne, ne nous donnent de modèles. L'orchestre de Monteverde, que nous étudierons dans la seconde partie de ce travail, contient deux *clarini* (trompettes aiguës) et trois *trombe con sordini*. Ces trompettes avec sourdines, étaient, à notre avis, des trompettes ordinaires auxquelles on adaptait des sourdines dont Mersenne nous montre l'usage et la figure. Mersenne dit aussi que les tons de rechange étaient appliqués à la trompette. « Elle est merveilleu-

(1) Voyez la planche 98 de Carter, *Monuments*, éd. Britton. Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. II, p. 68 pour le XIVe siècle. — Dusommerard; chap. VIII, pl. XVII pour le XVe.

« sement grande, dit-il, lorsque l'on en sonne en perfection, et « que l'on prend tous ses tons....... elle descend encore d'une « octave entière, quoique plusieurs trompettes ne le croient pas, « parce qu'ils sont incapables de le faire. » Lorsqu'on voit l'étendue que Mersenne donne à cet instrument et qu'on lit ce qu'il dit de l'habileté des trompettistes qu'il a entendus, on est moins étonné des difficultés que Haëndel, Bach et les compositeurs de la première moitié du XVIIIe siècle ont écrites pour les artistes de leur temps.

Les partitions de Bach et d'Haendel ne sont pas les seules qui présentent des difficultés aujourd'hui insurmontables pour nos trompettistes modernes ; les compositeurs qui ont précédé ces deux maîtres et dont nous analyserons les œuvres dans la seconde partie de ce mémoire, ne se sont pas privés d'employer la troisième octave de la trompette tout entière, et nous pourrions en citer de nombreux exemples. Même en France, on a vu des compositeurs donner à la trompette simple des parties d'une exécution aussi difficile que celle des grands oratorios allemands. Pour n'en citer qu'un exemple, Martini, dans la brillante ouverture de *Henri IV*, n'a pas craint de confier aux trompettes, dans la troisième octave, les notes *sol, la, si, ut,* au-dessus des portées, inexécutables aujourd'hui. Ces maîtres possédaient-ils des instruments différents de ceux que nous connaissons ; les virtuoses, par une étude patiente, arrivaient-ils à des résultats que nous ne pouvons obtenir ? c'est un point sur lequel discutent tous les musicologues. Castil-Blaze, s'appuyant sur un soi-disant texte de Mersenne, prétendait qu'il existait des trompettes à clefs, mais le texte de Mersenne ne contient rien de semblable. Une intéressante discussion, soulevée par une découverte récente, semblait devoir jeter un jour nouveau sur cette partie de l'histoire de la trompette. M. Otto Lessmann, de Berlin, rendant compte dans le *Neue Berliner Musikzeitung* (octobre 1872) d'une découverte faite par M. Kasleck, musicien de la chambre royale, décrit une trompette droite de quatre pieds en *si* ♭, à laquelle on ajoutait un ton de rechange droit aussi, de quatre pieds, mettant, dit-il, la trompette en *ré*. Voilà, prétend-il, l'instrument de Bach et d'Haendel, c'est par lui qu'on peut expliquer les parties de trompettes contenues dans leurs œuvres. En découvrant des trompettes à tons

de rechange, M. Kasleck n'a rien découvert du tout, puisque, comme nous l'avons vu, Praetorius et Mersenne constatent la présence des tubes additionnels de la trompette. Que l'instrument soit droit ou courbé, cela influe peu sur l'émission des dernières harmoniques de l'instrument. Du reste M. Mahillon, l'habile facteur de Bruxelles (1), a fait justice de cette découverte qui ne jette aucun jour bien nouveau sur l'histoire de la trompette. En effet, non-seulement on connaît parfaitement l'existence d'anciennes trompettes droites, mais, de plus, nous savons par des textes parfaitement clairs et des dessins fidèles, que les vieux musiciens usaient de tons de rechange. Nous en sommes donc toujours réduits aux conjectures pour expliquer les parties confiées aux trompettes dans les œuvres dont nous avons parlé. Le *si* naturel de la trompette en *ut* (3e ligne clef *sol*) était certainement obtenu, par la pression des lèvres, d'autant plus qu'il n'est jamais qu'une note très-rapide et de passage, dont la justesse n'était peut-être pas absolue. Enfin, nous pouvons faire remarquer que ce n'étaient pas les *tubæ*, ou grandes trompettes, qui donnaient les notes aigües et presque inaccessibles, dans les œuvres des vieux maîtres qui ont précédé Bach et Haendel, mais bien les *clarini* ou dessus de trompettes. Un *Te Deum* de Rauch, que nous étudierons dans la seconde partie, prouve ce que nous avançons. Dans ce *Te Deum* de 1648, cinq parties de trompettes sont jointes aux trombones et aux voix. Elles sont ainsi désignées :

Clarini. . . { 1. 2.

Tubæ . . . { 1. 2. 3.

Ainsi disposés, ces cinq instruments constituent une famille complète, comme on peut le voir dans cette importante composition dont la Bibliothèque nationale possède un exemplaire.

Quoi qu'il en soit, vers la fin du XVIIIe siècle, les grands virtuoses de trompettes avaient disparu. Mozart s'était vu forcé de retoucher certaines œuvres de Bach et d'Haendel, et de rempla-

(1) Voir dans l'*Écho musical*, nos 11 de 1871 et 1 de 1872, la traduction de l'article de M. Lessmann, et la polémique de M. Mahillon.

cer, dans beaucoup de passages, les trompettes par les clarinettes et hautbois. De plus, la musique devenait chaque jour plus modulante, les anciennes trompettes ne suffisaient plus ; d'un autre côté, l'invention de la clarinette avait donné à la musique de sérénade une importance qu'elle n'avait point eue jusqu'à ce jour. Il fallut compléter l'étendue de la trompette et des instruments de cuivre. On voulut d'abord adapter des clefs à la trompette et on créa ainsi le bugle-horn, qu'il ne faut pas confondre avec le bugle, tel que nous le connaissons aujourd'hui. On appliqua dès le principe à la trompette des trous latéraux et des clefs. En 1770 Kælbel, à Saint-Pétersbourg, inventa le cor (1) ou pour mieux dire le bugle à clefs. Ce fut probablement cet instrument qui fut apporté en France par les frères Braün, habiles trompettistes hanovriens, attachés à l'Académie royale de musique. De plus le musicien de chambre Michaël Vögel, à Carlsrûhe, inventa, en 1780, l'*inventions-trompete* avec deux coulisses à rallonges (2). D'autres écrivains attribuent à Haltenhoff l'idée d'appliquer à la trompette des coulisses analogues à celles du trombone, tout en conservant les tons de rechange en *fa*, en *ré*, en *ut*, en *si* bémol. Enfin ce fut entre 1801 et 1803 que parut véritablement la trompette à clefs. L'idée en revient au musicien de cour Weidinger, deVienne, qui se fit faire une trompette à clefs, sur laquelle il pouvait exécuter avec justesse tous les demi-tons de deux octaves. Weidinger joua de son instrument en public pour la première fois à Leipzig en 1802 ; l'étonnement produit par cette trompette fut immense et le succès unanime (3). Asté, dit Halary (4), dont les cors sont fort estimés, créa toute une famille du genre trompette, dans laquelle il employait simultanément les clefs et les coulisses d'accord, vers 1821 (5). En 1823 Legrain, chef de musique au 7e régiment d'infanterie de la garde royale, reprit le système des coulisses à ressort d'Haltenhoff, avec tons de rechange en *ré*, en *mi*, en *ut*, en *si* ♭, plus

(1) FRIED. ZAMMENER, *Die musick, und musikalischen instrumente*, Gieszen, 1855, in-8°.

(2) HEINRICH WELCKER VON GONTERSHAUSEN, *Magazin musikalischer tonwerkzeuge*; Francfort sur le Main, 1855, un vol. in-4°.

(3) Dictionnaire de Gerber, art. *Weidinger*.

(4) Voyez, *Brevets* (1821), t. XXI, page 203, planche 29.

(5) C'est dans *Guillaume-Tell*, à l'entrée de Gessler au 3e acte, que la trompette à clefs fit ses débuts à l'Opéra.

tard en *sol* aigu, en *ré*♭, en *si* ♮, en *la* ♮, et en *la* grave pour fabriquer une trompette diatonique (1). David Buhl en joua en public, mais les ressorts étaient trop durs à la main et l'instrument eut d'abord peu de succès. Depuis, grâce à de nombreux perfectionnements, la trompette à coulisses a pris une place honorable parmi les instruments de cuivre. Ces coulisses ne donnaient que le ton et le demi-ton ; notre excellent trompettiste Dauverné, en inventant une position de plus leur fit donner un ton et-demi (2). Pendant ce temps, il s'était accompli en Allemagne une grande révolution qui devait influer sur toute la facture des instruments de cuivre. Bluhmel dont nous avons déjà parlé au sujet du cor, avait inventé le système des pistons que Stoelzel lui disputa.

En 1827, Labbaye, profitant de cette découverte, imagina la trompette d'harmonie diatonique à ventilateurs et à pistons (3). En 1833, Pertus eut l'idée d'abandonner le tuyau rond et de le remplacer par le rectangulaire ovale ou carré qui présentait l'avantage de diminuer la course du piston (4). En 1838 Piat et Benoît voulurent remplacer les pistons par des soupapes qui s'ouvraient et se fermaient à volonté (5). A partir de cette époque, le système des pistons et des cylindres l'emporta définitivement et ce fut sur cette partie de l'instrument que se porta l'effort des facteurs. Pour détailler toutes ces inventions un livre serait nécessaire, et si nous en citions une, il faudrait les citer toutes ; aussi arrêterons-nous là notre énumération, en rappelant que c'est dans *Macbeth* de Chelard qu'on trouve en France le premier emploi des trompettes à pistons.

Dans sa méthode de trompette, Buhl donne les règles pour jouer de la trompette d'harmonie, et il indique l'emploi des sons bouchés avec la main. Avec la trompette telle que nous la connaissons, pareille opération serait certainement impossible, et l'abaissement des harmoniques, par le moyen des sons bouchés, ne pourrait s'obtenir qu'avec une sourdine sem-

(1) LEGRAIN, *Tablature dressée pour la trompette à coulisse mécanique*, in-f°.

(2) DAUVERNÉ, *Méthode pour la trompette, précédée d'un précis historique pour cet instrument*, Paris, Brandus et Dufour, 1857, in-f°.

(3) *Brevets*, t. XXIV, p. 7, pl. 2, fig. 1.

(4) *Id.*, t. XXXIV, p. 162, pl. 25.

(5) *Id.*, t. XXXIX, p. 158, pl. 16.

blable à celle décrite par Mersenne. Mais il est bon de savoir qu'au commencement du siècle on faisait fort usage d'une trompette en *ré*, recourbée, nommée *trompette d'harmonie*, dont la forme rappelait un peu celle du cor et dans le pavillon de laquelle on pouvait introduire la main. Il existe encore dans plusieurs collections et, en particulier dans celle de M. Mahillon, quelques spécimens de ce genre de trompette.

Quelques écrivains regardent le cornet comme un membre de la famille des cors, dont il est le dessus. C'est même de cette manière qu'il est quelquefois traité par les compositeurs. Tout en admettant parfaitement ce principe établi d'après la forme des tuyaux du cornet, nous préférons, pour la clarté du récit, le classer parmi les dessus de trompettes. C'est en effet le clairon ou soprano de trompette (*claronceau*, *gresle* au moyen âge, *clarino* aux XVII[e] et XVIII[e] siècles) qui, à notre époque, se fondit avec l'ancien *post-horn*, véritable soprano de cor, et donna naissance aux différentes espèces de cornets à pistons. Au commencement du siècle, avec les trombones, avec l'ophicléïde, qui était venu se joindre au serpent et à ses dérivés, on avait constitué à l'orchestre de cuivre des basses suffisantes, mais on manquait encore d'instruments du même genre qui fussent capables d'exécuter les parties aiguës et auxquels on pût confier le chant. Les flûtes, les clarinettes et les hautbois remplissaient seuls cet office. On usait bien dans quelques musiques militaires du cornet simple, mais les imperfections de cet instrument le rendaient difficile à employer. On eut l'idée d'appliquer au post-horn allemand le système des pistons nouvellement inventés, et on créa de la sorte un nouvel instrument, le cornet à pistons, qui eut un tel succès en France vers 1832, malgré la vulgarité de son timbre, que des compositeurs, et Bellini le premier, ne craignirent pas de lui confier des parties mélodiques importantes. Halary construisit en France le premier cornet à pistons d'après les principes du cor Meifred. Les cornets primitifs eurent d'abord deux pistons, puis Perinet, en 1829, en ajouta un troisième et compléta ainsi le cornet à pistons que nous connaissons. Depuis cette époque, le cornet a subi bien des transformations, dont voici les principales. En 1836 Guichard construisit un cornet à pistons qui, étant en *mi* ♭ au ton fondamental, pouvait, au moyen d'un

mécanisme, être mis en *ut* et *si* ♭, et par lequel on évitait ainsi des tons de rechange (1). Pour arriver au même résultat, Courtois, en 1838, ajouta quatre coulisses qui mettaient l'instrument de *si* ♭ (le ton primitif) en *la*, en *la* ♭, en *fa* et en *mi*. Enfin, en 1854, M. Arban, l'habile cornettiste, mit en lumière un dernier perfectionnement dû au facteur Lecomte, et grâce auquel l'instrument pouvait aborder un plus grand nombre de notes autrefois mauvaises ou difficiles. M. Legendre a, dans ces dernières années, appliqué un système transpositeur qui, par une simple pression d'un des doigts de la main gauche, permet de baisser d'un demi-ton toute l'échelle du cornet. Sax appliqua des clefs au cornet à pistons, pour faciliter les traits.

Considéré au point de vue historique, le trombone a eu autrefois une famille complète, et a même été pendant longtemps le plus parfait des instruments de cuivre. Aujourd'hui, réunis par groupes de trois ou quatre en comptant le trombone-basse, ces instruments peuvent être considérés à la rigueur comme formant une famille, mais c'est surtout comme une sorte de trompette basse que nous devons l'étudier. En parlant du cor nous avons constaté seulement la présence des tons de rechange sans mentionner leur invention. En effet, ce qui a été considéré comme découverte n'est simplement que l'application au cor d'un procédé employé, depuis le XVIe siècle, pour la trompette, comme nous l'avons déjà vu, et pour le trombone, comme le disent en termes très-explicites Praetorius et Mersenne. Le trombone, avec sa coulisse, permettant de produire un grand nombre d'harmoniques, était connu sous le nom d'*estive mesnable* ou de *sacquebute*, pendant le moyen âge. Les trombones au XVIe siècle étaient regardés, avec les violons, comme les plus souples et les plus parfaits des instruments, lorsqu'un bon instrumentiste savait bien en tirer parti. Ils pouvaient donner également les intervalles chromatiques et diatoniques, et, de plus, se mariaient parfaitement à la voix humaine (2).

(1) Ce fut Adam qui fit ajouter le ton d'*ut*, dont il avait besoin pour son ballet de la *Fille du Danube*, en 1836. (GERSON, *Méthode de cornet à trois pistons*, Paris, 1840, Catelin, in-f°.)

(2) Artusi, *Imperfettione della moderna musica*, in-fol. Venise, 1600.
Botrigari, *il Desiderio*, Bologne, 1590, in-4°.
Martini, *Storia della musica*, Bologne, 1757, in-fol., t. II, p. 430.

Ils servaient autrefois, et principalement dans les églises d'Allemagne, à doubler les voix de la basse au contralto; les dessus étaient exécutés par les cornets à bouquin aigus. Soit pour faciliter l'exécution, soit pour avoir des basses suffisantes, lorsque le trombone marchait avec des instruments plus graves que les voix, on eut l'idée de faire des tubes additionnels, ou tons de rechange, qui présentaient l'avantage de faciliter l'exécution en diminuant le nombre des positions des coulisses, et aussi de donner à l'instrument l'étendue nécessaire. Voici l'état du trombone en 1620, tel que Praetorius nous le décrit : 1° le trombone discant, peu en usage parce qu'il était trop petit pour avoir une bonne sonorité (ce soprano de trombone n'est pas sans analogie avec la moderne trompette à coulisse) ; 2° le trombone ordinaire ou ténor, semblable au nôtre ; 3° le trombone quarte ou baryton, 4° le trombone double, à l'octave du trombone discant. Ce dernier, au temps de Praetorius, était d'invention récente ; il y en avait de deux sortes : l'un, employé dans les chapelles, était le plus ancien ; l'autre, inventé vers 1616, par un facteur nommé Hanz Schreiber, était le trombone le plus grave ; il sonnait le contre *mi*, quelquefois même, on le faisait descendre jusqu'au contre *ut*.

L'embouchure de ces divers trombones se détachait de l'instrument, ce qui permettait d'adapter des tons de rechange mobiles, appelés krümmbügel (étriers), placés comme on met aujourd'hui les tons du cor, de la trompette ou du cornet. Le trombone du père Mersenne différait en quelques points de celui de Praetorius, mais était construit d'après les mêmes principes. Le vieux théoricien ne dit pas si la famille était employée tout entière en France, mais il vient à son tour constater l'existence du tonde rechange qu'il appelle *tortil*. Ce tortil n'était pas placé près de l'embouchure, mais bien au milieu même de l'instrument, ce qui devait rendre son emploi des plus compliqués. « On se sert rarement du tortil, dit-il, excepté pour la musique instrumentale, « mais l'expérience démontre que le tortil fait descendre la sacquebute une quarte plus bas que le ton naturel. » Il avait deux pieds neuf pouces de longueur. De tous les instruments de cuivre, le trombone, par sa construction, est le plus complet : aussi a-t-il subi peu de changements, et ces changements ne lui ont-ils pas été, en général, favorables. Les facteurs ont créé des timbres

nouveaux, mais malgré leurs efforts, rien n'a pu faire rejeter le vieux trombone à coulisse, qui, par la vigueur et la rondeur de ses sons, la sonorité cuivrée de son timbre, est pour les compositeurs d'une utilité qui le rend indispensable à l'orchestre. Lorsque les pistons eurent été inventés, ce fut le facteur Jahn qui eut le premier l'idée de les appliquer au trombone, qui en eut d'abord deux (1). Labbaye, en 1836, en ajouta un troisième, tandis que Jahn, à la même époque, faisait quelques perfectionnements à l'instrument. En 1846, Deretti améliora encore la construction et trois ans après le facteur Michaud de Lyon avait l'idée de disposer les pistons du trombone en sens inverse pour rendre plus libre la colonne d'air (2). En 1852 M. Sax, en inventant les tuyaux indépendants changea la facture du trombone à piston en même temps que celle des instruments similaires de toute l'échelle. Le facteur belge ayant remarqué, et avec juste raison, que les tuyaux simples, résonnant à vide, avaient la plus belle sonorité, chercha le moyen d'appliquer à chaque instrument toutes les notes naturelles de l'échelle musicale ; pour résoudre le problème, il eut l'idée de superposer les tuyaux, sans qu'aucun d'eux commandât l'autre, et de les faire ouvrir ou fermer par un piston dont les fonctions étaient complétement indépendantes de celles du piston avoisinant, de telle sorte, qu'en superposant sept instruments les uns au-dessus des autres, il obtint sept échelles différentes qui permettaient de produire par des tubes à vide les aliquotes naturelles ; ces harmoniques, habilement combinées, formaient la suite complète de la gamme diatonique et chromatique de plusieurs octaves. Ce système ingénieux, sur lequel nous aurons à revenir, a été jusqu'à ce jour appliqué surtout au trombone et jouit d'une grande vogue, particulièrement dans l'armée. Je ne répéterai pas ce que j'ai déjà dit pendant ce paragraphe de la supériorité du trombone à coulisse sur les trombones à pistons; cependant, il serait injuste de ne pas constater que le trombone à six pistons et à tubes indépendants est appelé à rendre de grands services aux compositeurs (3). Halary a construit des trombones contre-basses à double

(1) CARNAUD, *Méthode complète de trombone à pistons*, Paris, 1868, in-f°.

(2) *Brevets*, nouvelle série, t. XIV, p. 327, pl. 46.

(3) FORESTIER *Monographie des instruments à six pistons et à tubes indépendants*, Paris, Ad. Sax, un vol. in-4°.

coulisse descendant jusqu'au contre *fa*. On fait grand usage du trombone basse dans les orchestres allemands. Il est à regretter qu'en France nous ne l'ayons admis que par exception. Outre que de nombreuses compositions des maîtres allemands exigent absolument son emploi, on pourrait compléter avec lui le quatuor des trombones et éviter ainsi de leur donner pour basse des instruments d'une sonorité différente qui font perdre à cette masse sonore une grande partie de sa vigueur et de son timbre *sui generis*.

A mesure que la musique militaire se perfectionnait, on sentait de plus en plus le besoin de renforcer les basses de cuivre et de remplacer le serpent et les bassons qui devenaient insuffisants. Déjà Dumas avait cherché à combler cette lacune en inventant la *basse* et la *contre-basse guerrières* (1). En 1817 on vit s'introduire en France l'ophicléide, qui n'est qu'une basse de trompette à clefs. Malgré ses sons lourds et flasques, malgré son peu de justesse, l'ophicléide ne tarda pas à passer de la musique militaire dans l'orchestre, où il double ordinairement le troisième trombone à la basse (2). Employé jusqu'à nos jours, il tend à disparaître devant les basses nouvelles, plus justes et plus sonores. M. Ambroise Thomas, dans *Hamlet*, a donné l'exemple en le remplaçant souvent par le sax-horn basse, au timbre plus franc et plus accusé. En 1820, Labbaye voulut perfectionner l'ophicléide et lui donna un timbre étrange tenant du cor, du basson et du serpent (3). On construisit aussi des ophicléides-altos. En 1844 Sommer inventa le sommerophone ou baryton à bocal, espèce d'ophicléide avec ventiles ou pistons. Enfin, en 1852, Couturier de Lyon améliora l'ophicléide, et remplaçant les quatre dernières clefs par un piston, rendit plus égal le registre de l'instrument (4).

Les défauts de l'ophicléide n'avaient échappé ni aux facteurs ni

(1) Voir la description de ces instruments dans les *Archives des découvertes et inventions nouvelles*, t. I, p. 379 ; t. III, p. 222.

(2) C'est dans l'*Olympie* de Spontini, en 1817, qu'on entendit pour la première fois l'ophicléide à l'orchestre de l'Opéra.

(3) *Bulletins de la Société d'encouragement*, 1821, t. XX, p. 145. — *Brevets*, t. XIV, page 265, pl. 22.

(4) *Brevets*, nouvelle série, t. XXIV, page 367. On avait déjà construit des ophicléides à trois pistons, dont nous trouvons une méthode en 1844. Il existe aussi un ophicléide contre-basse d'Halary, mais cet instrument ne paraît pas avoir eu de succès.

aux compositeurs; aussi essaya-t-on plusieurs fois de le remplacer par d'autres basses de cuivre. En 1820 Stratwolf inventa le bass-horn à neuf clefs. En 1838, Danays remplaça avantageusement l'ophicléide alto par le clavicor, instrument plus juste, dont l'armée fait grand usage, mais qui n'a point pris place à l'orchestre. En 1840, Wieprecht inventa le bass-tuba, connu en France sous le nom de basse chromatique. En 1841, on construisit dans le même but le cor à pistons-basse. La perce des quatre pistons était nouvelle et ils étaient disposés de telle façon que l'instrumentiste en jouait deux de chaque main. Enfin citons aussi l'hélicon, basse inventée par Stowasser de Vienne et le trombotonar de Besson, basse monstre, dont le nom seul fait reculer d'effroi et que M. Fétis a traité si sévèrement dans son rapport de 1855. Mais ces instruments sont des essais isolés, et c'est dans les basses des grandes familles modernes de la masse des cuivres qu'il faut chercher le remplaçant de l'ophicléide.

C'est à la famille des sax-horns, ainsi que l'a déjà fait M. Ambroise Thomas, et à celle des tubas, que les compositeurs demandent l'instrument qui doit prendre la place de l'ophicléide. La famille des tubas est complète, depuis le ténor jusqu'à la basse, mais R. Wagner, dans les *Niebelungen*, est le seul qui ait utilisé le groupe tout entier. Les basses de tubas ont été beaucoup plus employées que les dessus, et servent à nourrir dans le registre grave les parties cuivrées de l'orchestre. Les partitions de Richard Wagner nous donnent, ainsi que nous le verrons plus tard, de nombreux exemples de l'emploi des tubas basses et M. Gounod, dans le finale du second acte de *Cinq-Mars*, a traité le tuba comme basse des trombones. Un fait rapporté par Richard Wagner plaide éloquemment en faveur du bass-tuba. L'auteur de *Lohengrin*, dans un article des plus intéressants, raconte, qu'étant chef d'orchestre à Vienne, il avait monté la *Vestale*. Pour rendre hommage à Spontini, Wagner le fit inviter à assister aux dernières répétitions générales. Le vieux maître écouta son œuvre, puis dit à Wagner : « J'ai entendu dans votre *Rienzi* un instrument appelé bass-tuba ; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre, faites-m'en une partie pour la *Vestale* (1). »

(1) *Ménestrel*, 1874. Traduction d'un article de Richard Wagner intitulé : *Souvenirs de Spontini.*

Le caractère particulier de la facture instrumentale à notre époque est la tendance vers la constitution de familles complètes de même timbre et de même espèce. Déjà nous avons vu cette tendance s'accentuer pour les clarinettes et les hautbois. Peu à peu, et par des chemins différents, nous revenons au système instrumental du XVIe siècle; mais c'est surtout dans les instruments de cuivre que ce fait devient chaque jour plus évident. Le besoin de donner à l'orchestre militaire plus d'homogénéité et de vigueur, l'application rigoureuse des lois de l'acoustique ont amené les facteurs à créer de nouvelles familles d'instruments de cuivre. Asté, dit Halary, dont nous avons déjà parlé, établit de 1817 à 1821 toute une série de bugles à clefs qui eurent un certain succès; d'autres tentatives du même genre furent faites encore, mais c'est surtout à Sax, père et fils, que sont dues les inventions tendant à constituer des familles complètes d'instruments de même timbre et de même espèce, depuis la basse jusqu'au soprano.

Les instruments de Sax, père et fils, sont remarquables, non-seulement par la beauté de leurs sons et par leur justesse, mais encore par ce qu'ils révèlent une patiente et intelligente recherche des lois de la vibration de l'air; de plus, en cherchant toujours à rendre le doigté uniforme pour tous les individus de chaque famille, les Sax ont prouvé qu'ils travaillaient, non au hasard et par empirisme, mais d'après un système rationnel, sans lequel il n'est pas de résultat satisfaisant. Ce fut en 1843 que Sax, faisant du vieux fügel-horn (cor de signal) un bugle perfectionné, avec une perce nouvelle, créa la famille des sax-horns, depuis le soprano jusqu'à la basse et la contre-basse. En 1845, s'étant aperçu que la direction uniforme des pavillons donnait plus de vigueur à l'orchestre militaire, et sentant en même temps que l'emploi de fanfares dans la cavalerie nécessitait l'usage d'instruments plus portatifs, il inventa le saxo-tromba, participant du bugle et de la trompette, mais qui peut être assimilé au sax-horn, dont il ne diffère que par la forme du pavillon. En 1849 il eut l'idée d'appliquer au clairon d'ordonnance tout un système s'adaptant à l'instrument réglementaire et fournissant ainsi, sans changer d'instrument, une fanfare complète de la basse au soprano (1).

(1) Voir description et figures de ces instruments, 1821, t. XXI, p. 19, pl. 29, *Brevets d'invention.*

Enfin, en 1852, parut le système des tuyaux et pistons indépendants dont nous avons parlé au sujet des trombones. Sax ajouta aux instruments aigus de la famille des clefs qui facilitaient les trilles et donnaient un timbre *sui generis* à la sonorité. Ces instruments semblent aujourd'hui devoir remplacer dans les musiques civiles et militaires les bugles et les sax-horns à compensateurs, qui sont loin d'offrir les avantages des instruments à tuyaux et à pistons indépendants.

Nous avons résumé bien brièvement les principales inventions des Sax, mais dans le livre de M. de Pontécoulant, dans les rapports de Fétis, le lecteur trouvera des détails plus circonstanciés, et M. Commettant, un ami dévoué du facteur belge, a raconté de point en point toutes les luttes que M. Sax soutint au sujet de ses inventions. Nous n'attachons qu'une médiocre importance aux nombreuses polémiques du processif facteur, aussi nous contentons-nous seulement d'indiquer les pièces du procès. En même temps que Sax, Wieprecht, directeur des musiques militaires prussiennes, complétait de son côté les familles instrumentales et inventait en 1833 la ventile qui porte son nom et qui eut une grande vogue en Allemagne ; mais la description de ces instruments et le récit des vives discussions qui se sont élevées à leur sujet et au sujet des sax-horns n'est point de notre ressort (2).

Aujourd'hui la lutte soutenue par M. Sax est terminée ; ses instruments sont entrés pour la plupart dans le domaine public, et il devient facile de se tenir également éloigné et de l'animosité, née de la lutte de puissants intérêts en jeu, et de la partialité des amis de M. Sax, qui n'ont pas toujours été assez adroits pour dissimuler derrière leurs éloges la réclame plus nuisible au facteur belge que les attaques de ses ennemis les plus acharnés. La création des familles des cuivres a donné aux orchestres militaires plus de souplesse, de sonorité et de vigueur, et les a rendus capables en même temps, et de se faire entendre de loin en plein air, et d'exécuter les répertoires les plus variés. Mais ces avantages sont balancés par de graves inconvénients.

(1) O. Commettant, *Histoire d'un inventeur*, un vol. in-8°.

(2) Pour les instruments employés dans la musique d'harmonie et de fanfares, voyez Clodomir, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares.....* Un vol. in-8° ; Paris, Alph. Leduc, 1873.

C'est au prix du coloris et des timbres qu'on a acquis la justesse et la sonorité ; la variété des anciens orchestres militaires a disparu. Les basses, il est vrai, ont aujourd'hui plus d'ampleur que jamais ; mais est-il rien de plus monotone et de plus lourd que ces grosses basses et contre-basses de cuivre frappant les temps forts de la mesure au point de couvrir les dessus, divisant ainsi l'harmonie, malgré les instruments intermédiaires que l'on tente d'intercaler ? Les facteurs rejettent la faute sur les chefs de musique qui, disent-ils, ne savent pas employer ces instruments ; il est fort possible, en effet, que les chefs de musique soient souvent incapables de pondérer leur orchestre dans une juste mesure ; mais il ne faut pas oublier que l'uniformité des timbres est en grande partie cause de cette lourdeur et que, dans une famille de même espèce, les basses écrasent toujours les dessus de leur poids surtout si on les entend à distance. N'est-il pas nécessaire, dira-t-on, d'établir tout l'édifice harmonique sur des basses vigoureuses ? soit, mais nous ne retirerons les véritables avantages de nos instruments graves qu'en les mélangeant avec des individus de familles différentes et avec des sonorités variées. Jusqu'à ce jour l'emploi de ces familles a toujours été restreint, soit à l'armée, soit aux orchestres sur le théâtre, lorsqu'il fallait représenter des pompes et des cérémonies. Habilement mélangées avec les instruments à vent et à cordes, il n'est pas impossible qu'elles puissent rendre des services et produire des effets nouveaux, mais leur emploi exigera de la part des compositeurs beaucoup de tact et de goût. Ces réserves faites, nous ne pouvons qu'applaudir aux efforts constants des facteurs et particulièrement de MM. Ad. Sax, père et fils.

Plusieurs écrivains dont le nom fait autorité, et Fétis en particulier, soutiennent que les instruments à clefs ou à pistons ne le cèdent en rien aux instruments naturels. Il est facile de prétendre que les compositeurs français ne savent pas écrire pour la trompette et le cor, et que nos facteurs sont incapables de construire de bons instruments ; mais il est moins commode de prouver que le son ne sort pas plus pur, plus coloré et plus franc sortant d'un tube simple que de plusieurs tubes superposés et contournés dans lesquels la colonne d'air rencontre mille obstacles qui interrompent ou retardent sa course. Certes il est fort utile aux com-

positeurs de retrouver dans la masse des cuivres des intervalles et des notes qui leur étaient interdits autrefois ; on ne peut nier non plus que les difficultés d'exécution ne soient aplanies, que l'application dés pistons, que la diminution du nombre de tons de rechange, n'aient donné plus de justesse aux nouveaux engins sonores; mais quels inconvénients balanceraient ces avantages, si on abandonnait les instruments naturels ! Que deviendra le timbre dans cette confusion de sonorités monochromes ? On peut s'en rendre facilement compte à l'audition des orchestres militaires, dont tout le registre, de la contre-basse au soprano, est d'une désolante uniformité, à peine rompue par les accents plus colorés des petites et des grandes clarinettes et des saxophones. Autrefois l'artiste *faisait* lui-même son instrument par l'étude, et de cette lutte avec les difficultés naissaient de merveilleux effets dans l'exécution des grandes œuvres. On a trouvé des timbres nouveaux, il est vrai ; profitons de ces découvertes, mais n'abandonnons pas les anciens. Qui nous rendrait les poétiques effets des sons du cor, la voix puissante et saccadée du trombone, les vibrations vigoureuses et éclatantes de la trompette ? Avons-nous le droit de profaner les œuvres des maîtres en remplaçant par d'autres timbres ceux qu'ils ont employés et à bon escient ? Glück dans *Alceste*, Mozart dans *Don Juan*, Weber dans le *Freyschütz, Obéron, Euryanthe*, cette merveilleuse trilogie de la couleur instrumentale, ont usé des instruments simples, qu'ils avaient à leur disposition, mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce sont encore ces mêmes instruments qui seuls peuvent rendre les effets cherchés par ces grands maîtres. Rossini, Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod, n'ont point abandonné les vieux instruments, imitons-les; faisons place aux nouveaux venus et demandons-leur les services qu'ils peuvent nous rendre, mais ne laissons pas la variété du timbre, si essentielle au coloris musical, se perdre dans la monotonie; ne laissons pas s'établir sans combat le règne de l'égalité devant le piston.

V. INSTRUMENTS A VENT ET A CLAVIER : L'ORGUE, L'ANCHE LIBRE.

Le rôle de l'orgue, pendant les XVIe et XVIIe siècles, est trop important pour qu'il nous soit permis de le passer sous silence; aussi essayerons-nous dans la seconde partie de ce travail, de donner à ce bel instrument la place qui lui est due dans l'histoire de l'instrumentation. Nous le verrons tour à tour soutenir les chanteurs et la basse continue dans la musique religieuse, mêler sa puissante voix au dialogue des instruments, relier par ses accords majestueux les combinaisons harmoniques si variées et si grandioses des compositions sacrées de Bach et d'Haendel et se prêter aux illusions de la scène dans les œuvres dramatiques des compositeurs contemporains. Mais nous ne saurions, sans dépasser les bornes que nous nous sommes fixées, résumer, même succinctement, l'histoire de la facture d'orgue depuis le commencement du XVIe siècle. Nous aurions voulu pouvoir rendre hommage à ces artistes qui, se transmettant leurs traditions, ont su amener les grandes orgues au point de perfection où nous les voyons aujourd'hui. Nous aurions voulu suivre dans ses détails la facture de l'orgue, depuis le temps où les touches avaient près d'un mètre, comme nous le voyons dans les planches de Prætorius, jusqu'à nos jours, où des meubles, ingénieusement disposés autour de l'artiste, lui permettent de trouver sous sa main sans difficulté les claviers et les registres, rendus faciles au moyen de plus de six cents moteurs ou machines pneumatiques; depuis ces souffleries grossières, dans lesquelles soixante soufflets étaient à peine suffisants pour alimenter les tuyaux, jusqu'à ces souffleries à diverses pressions, grâce auxquelles on peut dispenser à chaque jeu de tuyaux la masse d'air dont il a besoin. Jetons donc un œil de regret sur cette étude si intéressante et si instructive et contentons-nous de renvoyer le lecteur à quelques-uns des nombreux ouvrages qui traitent de l'histoire de l'orgue et de sa facture (1).

(1) Outre les chapitres de *Prætorius*, de *Mersenne* et d'*Artusi* sur l'orgue, le lecteur pourra consulter les savants ouvrages de G. KASTNER qui tous contien-

A mesure que l'harmonie se perfectionnait, le goût de la musique se répandait chaque jour de plus en plus chez les prêtres comme chez les laïques. Les uns voulaient augmenter la pompe du service divin par la magie des accords de l'orgue, les autres tenaient à exécuter chez eux la musique qu'ils avaient entendue à l'église, mais les grandes orgues étaient rares et leur prix excessif; on inventa, dès les premiers temps du moyen âge, une sorte d'orgue à courts tuyaux et à clavier, qu'on pouvait porter dans les bras ou poser sur un meuble. Aucun instrument, sans en excepter le luth, n'eut un plus grand succès que ces orgues portatives, dont on retrouve des représentations sur tous les monuments tant religieux que profanes. Elles servaient surtout à soutenir les voix et leur étendue ne dépassait pas, en général, le registre de l'échelle vocale. Manuscrits de missels ou de romans d'amour, bas-reliefs et vitraux d'églises ou d'abbayes, tout montre la figure de ces instruments, qui paraissent avoir joué chez les dilettanti du moyen âge le rôle que le piano remplit aujourd'hui. Les modèles en étaient variés à l'infini, mais il ne paraît pas que la facture de ces orgues portatives ait fait de grands progrès depuis leur invention. C'est à partir du XIIIe siècle que ces représentations se montrent plus nombreuses à mesure que nous approchons de la renaissance, et la vogue des orgues portatives est si grande qu'elles deviennent l'attribut obligé des personnages qui dans l'imagerie du moyen âge représentent la musique (1). Un ou deux rangs de tuyaux, posés sur un sommier, qu'un, deux ou trois soufflets alimentaient d'air; un clavier de quatre ou cinq oc-

nent des détails intéressants. — TOPFER (J. G.), *Die Orgelzweck und Berchafenheit ihrer Theile*, Erfurt, 1843, in-8°. — HAMEL, *Manuel du facteur d'orgue...* 3 vol. in-12 et atlas, Paris, 1849. (Encyplopédie Roret). Cet ouvrage contient, outre une excellente notice historique, une bibliographie des ouvrages relatifs à l'orgue. — REGNIER (l'abbé), *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*, Nancy, Vagner, 1re éd. 1851, 2e 1862. Un vol. in-8°. — LAMAZOU, *Étude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture d'orgues moderne;* Paris, Repos, s. d., in-8°. — Voir aussi : les tables des Brevets d'invention, les tables de la Société d'encouragement, les rapports de Lafage sur l'orgue de Saint-Denis, de Fétis sur les expositions de 1855 et 1867. — SCHMITT, *Nouveau manuel de l'organiste praticien*, 1er vol. (Encyclopédie Roret), Paris, 1855.

(1) LAVOIX fils, *La Musique dans l'imagerie du moyen âge*, un vol. in-4° avec planches. Voir les planches de Willemin, Seroux d'Agincourt, etc.

taves, voilà de quoi se composaient ces positifs, ces régales, ces portatifs, auxquels les textes du moyen âge font continuellement allusion. Ces instruments étaient de différentes grandeurs : les uns se portaient facilement sur le bras, et l'exécutant jouait de la main droite, tandis que de la gauche il maniait le soufflet, qui était placé tantôt derrière l'instrument, tantôt au-dessous ; d'autres se portaient sur les genoux (1); d'autres, plus grands, étaient portés par un homme chargé de faire marcher les soufflets tandis que l'artiste tenait le clavier. Le nombre, la disposition, la matière des tuyaux étaient aussi variés que la forme même des instruments. On en faisait en or, en argent, en albâtre. Tantôt on en comptait huit, quelquefois seize; ici ils étaient disposés de droite à gauche, là de gauche à droite. Certaines orgues avaient leurs tuyaux placés les uns à côté des autres, dans certaines autres ils formaient une élégante spirale. On peut voir dans le bel ouvrage de Heffner (2) un curieux orgue de 1527 dont les tuyaux sont ainsi disposés, et le portatif de Luscinius paraît être construit d'un façon analogue. La régale, si j'en crois Luscinius et Prætorius, qui donnent deux modèles différents de cet instrument, n'avait pas de tuyaux. Elle consistait en un simple jeu d'anches, mis en vibration par l'air du sommier. On comprend combien devait être dur le son d'un pareil engin musical. Cependant il avait une grande vogue dans les couvents et les châteaux, et faisait l'ornement de toutes les fêtes publiques et privées au commencement du XVIIe siècle.

Ces orgues barbares commençaient à disparaître, remplacées par le clavecin et déjà, vers la fin du XVIIIe siècle, leur nom même était presque oublié, lorsqu'une découverte vint remettre en honneur les petits instruments à vent avec clavier. Je veux parler de l'application de l'anche libre. Si les compositeurs n'avaient pas quelquefois cherché à tirer parti de l'anche libre, nous ne donnerions même pas place dans cette étude à cet agent sonore. Les documents sont incertains sur l'origine de l'anche libre, cepen-

(1) V. HEFFNER, *Costumes du moyen âge chrétien, d'après les monuments contemporains*, Francfort, 1840-54, t. II, p. 167, 3 volumes in-4°.

(2) *Kuntswerke und geratschaften des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Hoffner und Becker*, Francfort am Main, 1852-53, in-4°.

dant nous croyons qu'il n'y aurait pas témérité à supposer que les jeux d'anches libres aient été trouvés et peut-être employés dans les régales, bien avant que leur application par Grenier donnât naissance à cette foule d'instruments asthmatiques dont le public s'est épris depuis quelques années. Peut-être un jour les facteurs trouveront-ils le moyen de faire disparaître les intolérables défauts de tous les instruments issus du principe de l'anche libre, tels qu'harmonium, mélodium, mélophone, poékilorgue, etc., mais, jusqu'à ce moment, ils n'ont pu véritablement leur faire prendre place dans l'orchestre. Leur timbre est monotone, leur sonorité, pour ainsi dire essouflée, devient littéralement insupportable au bout de quelques minutes. Qu'un grand maître comme Halévy, toujours curieux d'effets nouveaux et amoureux de son art, ait employé le mélophone, que les compositeurs comme Hérold, Meyerbeer, etc., se soient servis de l'harmonium pour soutenir l'intonation des voix dans la coulisse, que l'harmonium remplace jusqu'à un certain point l'orgue dans les églises ou les chapelles trop pauvres pour posséder de grandes orgues, rien de mieux, et loin de nous la pensée de nier l'utilité pratique de ce genre d'instrument, mais de là à le considérer comme pouvant mêler aux masses de l'orchestre sa voix sans timbre, qui, même dans sa plus grande perfection, ne fait qu'imiter celle des instruments à vent, il faudra, je le répète, que les facteurs aient trouvé le moyen de transformer complétement ces instruments, qui, à tout prendre, ne sont, quel que soit leur nom, que de grands accordéons.

A partir du jour où Grenier trouva ou pour mieux dire retrouva l'anche libre, et l'appliqua à l'orgue qu'il appela l'orgue expressif (1820), il ne se passa pas d'année sans que quelque facteur perfectionnât les instruments issus de l'anche libre. Séb. Érard, Grucker et Ochalt, Fourneaux, Merklin-Schultze, Muller, etc., tous apportèrent le contingent de leur intelligence et de leurs travaux à l'amélioration de l'anche libre et de ses applications. Martin de Provins, en inventant le système dit à percussion, donna à l'harmonium plus de brillant, de netteté et de vigueur dans l'émission du son, sans cependant parvenir à faire disparaître tous les défauts de l'instrument. Aujourd'hui Debain, Alexandre, Müstel font chaque jour de laborieuses recherches sans arriver à un résultat complétement satisfaisant. Harmonium, mélodium,

orgue expressif, et autres instruments du même genre mériteraient tous une mention s'ils avaient réellement joué un rôle dans l'orchestre; le mélophone lui-même, qui, grâce à Halévy, eut son heure de gloire, nous fournirait ample matière à développement et à anecdotes, mais les compositeurs n'ayant pas jusqu'à ce jour donné place importante à ces instruments dans leurs œuvres, nous ne pouvons nous y arrêter (1).

(1) Voir pour les orgues expressives et les instruments à anches libres, PONTÉCOULANT, *Organographie*, t. II, les rapports des expositions et les cinq volumes de tables des Brevets français.

Pour le mélophone, les méthodes de DESSANNE, *Méthode complète de mélophone*, Paris, Leclerc, in-fol. — JACQUET, *Méthode de mélophone*. Un vol. in-fol. — *Gazette musicale*, 1841, pages 218 et 501.— *Guido et Ginevra* d'Halévy, ballet du 2e acte. Cet instrument, qui affectait la forme d'une guitare, avait, paraît-il, quelque chose du timbre du hautbois; il n'était pas à clavier, mais les lames étaient mises en communication avec le sommier au moyen de boutons qui, placés sur le manche, servaient à ouvrir et à fermer les boîtes des anches. M. Jacquet, propriétaire du brevet de Leclerc, a exposé en 1855 un mélophone perfectionné, et on peut voir encore aujourd'hui des modèles de cet instrument dans les vitrines des marchands de musique et de curiosités.

CHAPITRE TROISIÈME.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

TIMBALES, TAMBOURS, TRIANGLE, CYMBALES, CLOCHES, TAM-TAM, TIMBRES A CLAVIER.

Les instruments à percussion dont nous nous servons aujourd'hui ont été, tous sans exception, employés au moyen âge et pendant la renaissance, et l'on pourrait même dire que la profusion de ces sortes d'agents sonores est un des caractères distinctifs de l'instrumentation primitive, depuis le XVIe jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Mais, tels qu'ils avaient été abandonnés, vers le temps où l'instrumentation moderne commençait à se former, tels les compositeurs les retrouvèrent, lorsqu'ils voulurent les introduire de nouveau dans leur orchestre, pour en varier les sonorités. Les tambours et tambourins, les triangles et les timbres, tous ces instruments bruyants et primitifs étaient peu susceptibles de perfectionnement. Quelques tentatives ont été faites pour faciliter l'accord des timbales, quelques modifications ont été apportées dans les jeux de timbres à clavier, et dans lés instruments de verre, ou à lames vibrantes comme l'harmonica, mais ces changements sont de peu d'importance et un très-rapide coup d'œil suffira pour passer en revue ces agents sonores, qui, aux timbales près, sont rarement employées et qu'on pourrait appeler les hors d'œuvre de la musique.

Les timbales, que les anciens peuples de l'Orient avaient connues, paraissent avoir été introduites en Occident en même temps que le luth à l'époque des croisades. Elles portèrent le nom de *nacaires* petites et grandes. Elles furent très-employées pendant tout le moyen âge. Les monuments et les manuscrits nous en donnent de nombreux exemples. On s'en servait dans les tournois,

dans les fêtes et à l'armée (1). Devenues instruments d'honneur pour la cavalerie, elles formaient avec les trompettes la plus grande partie de l'orchestre des cérémonies funèbres et militaires. Les descriptions détaillées des funérailles princières nous en montrent quelquefois jusqu'à vingt-cinq ou trente paires réunies. Enfin les timbaliers avaient tant d'importance qu'à Strasbourg, un nommé Willig, réputé pour blouser supérieurement les timbales, avait une pension et un costume d'honneur. Il n'est donc pas étonnant que, dans les grands ballets dramatiques de la fin du XVe et du XVIe siècle elles aient trouvé tout naturellement leur place. En France elles furent abandonnées aux bandes militaires, jusqu'à Lulli, qui les emprunta pour ses opéras à la grande Écurie, et, à partir de ce moment, elles ne quittèrent plus l'orchestre. Mais en Allemagne elles furent employées sans interruption, dans les fêtes comme à la guerre, depuis le XVIe siècle, jusqu'à nos jours, ainsi que nous le verrons dans la suite de ce travail. Ce ne fut qu'au commencement de ce siècle qu'on tenta de perfectionner le mécanisme de l'accord, soit par une pédale, soit par une seule cheville comme Gautrot soit, comme Sax, au moyen de plusieurs timbales sans chaudrons, mais ces différents procédés ont peu réussi jusqu'à ce jour et lorsque des compositeurs comme Reicha, Berlioz, Meyerbeer, ont eu besoin de donner aux timbales une certaine importance mélodique, ils se sont contentés de se servir de quatre, six, huit ou seize de ces instruments, suivant les exigences de leur orchestration. C'est Berlioz qui a, dans ses compositions, donné le plus d'importance aux timbales et exigé les baguettes à tête d'éponge (2).

On connaît de reste le tambour, la caisse claire, la caisse roulante, le tambourin, le tambour de basque, et je n'ai pas besoin de les décrire. Leur introduction dans l'orchestre est moderne, mais leur existence date des temps les plus reculés du moyen âge, sans que de notables changements aient été introduits dans leur fabrication. On sait que ce fut au siége de Calais, le 3 août 1347 d'après Froissart, que les Anglais firent connaître le tambour en France, et que

(1) Voy. CARTER, cité plus haut.

(2) KASTNER, *Méthode complète et raisonnée des timbales*, Paris, Brandus, in-fol.

ce fut à Marignan que pour la première fois les Français connurent le gros tambour ou *Colin tampon* des Suisses. Le tambour à baguettes, ou caisse claire, fut ingénieusement employé par Marais dans la tempête d'*Alcyone*, et Gluck a fait entendre pour la première fois les sons sourds de la caisse roulante dans le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*. Quant à la grosse caisse proprement dite, on la rencontre au moyen âge sous le nom de *Bedondaine*. Les stalles de la cathédrale de Rouen, exécutées en 1467, nous en fournissent un exemple curieux. L'instrument est porté sur le dos d'un homme, tandis qu'un autre frappe avec un tampon sur la caisse à laquelle on a adapté des grelots pour augmenter sa sonorité (1). Gluck s'était déjà servi de la grosse caisse, mais ce fut Spontini qui le premier à l'Opéra employa cet instrument avec toute la batterie dans la marche triomphale de la *Vestale*. Déjà Beethoven avait fait usage de la grosse caisse avec deux tampons. Le tambour de basque faisait l'ornement du théâtre du sieur Nicolet, si j'en crois ce passage. « Je ne vois rien d'extraordinaire à ce théâtre que l'introduction dans l'orchestre d'un tambour de basque. » Il eut même sous l'Empire et la Restauration la gloire de devenir un instrument de salon, mais son succès fut passager, et depuis il n'a servi qu'à marquer de son frémissement sonore le rhythme de la danse et des ballets, comme, par exemple, dans la ronde bohémienne de l'*Étoile du Nord* (2).

Le tambourin, dont le rhythme sonore se marie si bien au timbre du galoubet et de la flûte, est encore aujourd'hui, dans le Midi, tel qu'il était au moyen âge; Gluck dans *Iphigénie*, Mondonville dans ses opéras provençaux, Berton dans *Aline reine de Golconde*, s'en sont servi pour donner plus de couleur locale à leurs œuvres, et pendant le XVIIIe siècle, un tambourineur était attaché à l'orchestre de l'Opéra (3).

Le triangle, dont Grétry, dans la *Fausse Magie*, fit le premier usage en France, se retrouve aussi dans les premiers temps du

(1) LANGLOIS, *Stalles de la cathédrale de Rouen*; Rouen, 1838. Un vol. in-8° (p. 135, pl. 8).

(2) *Étrennes aux dames, ou Méthode de tambour de basque*, par FREY, in-4° obl.

(3) VIDAL (F.), *Lou Tambourin, Istori de l'estroumen prouvençau, seguido de la metodo dou dou tambourin et galoubet* (avec trad. en regard). In-8°, Avignon, 1864.

moyen âge, et le manuscrit de Saint-Emeran, dont Gerbert donne des dessins, en est la preuve (1). Autrefois il avait, comme dans l'antiquité, des anneaux sonores dont le tintement accompagnait joyeusement la danse. Ces anneaux ont disparu. Il en est de même des cymbales, dont de nombreux manuscrits nous donnent différents modèles. Du temps de Molière, dit Castil-Blaze, il était fort à la mode dans les salons de s'accompagner avec des cymbales. (*Molière musicien*, 2 vol. in-8°.) Elles ont été introduites à l'Opéra par Gluck (*Iphigénie en Tauride*, chœur des Scythes). Le seul changement apporté à ces instruments est l'invention des petites cymbales antiques que Berlioz fit construire et qu'on entendit dans *Roméo et Juliette* (2). M. Massenet, dans la musique des *Erinnyes*, les a employées aussi. Les castagnettes, si utiles aux compositeurs amoureux de la couleur locale espagnole, se retrouvent dans les cliquettes anciennes, que nous voyons dès le IXe siècle, sur les miniatures de la splendide bible de Charles le Chauve (3).

Il est un autre instrument, le canon, dont la voix fait taire toutes les autres; mais, quoiqu'il ait servi plus d'une fois, quoique nous le trouvions chef de pupitre de la mousqueterie dans de curieux morceaux analysés à la suite de ce travail, quoique Sarti, Rossini n'aient pas dédaigné de s'en servir, ne répétons pas après tant d'autres les nombreuses anecdotes racontées à son sujet et laissons aux historiens de l'artillerie les soins de narrer ses hauts faits.

C'est à la fin du siècle dernier que les cloches ont été introduites au théâtre (4), ainsi que le tam-tam (5). Mais les timbres de différentes grandeurs, dont les clochettes étaient disposées diatoniquement et mises en vibration au moyen d'un marteau, étaient connus dès le XIIe siècle, comme nous le prouve le chapiteau de

(1) GERBERT, *de Cantu et musica sacrâ*. — COUSSEMAKER, *Essai sur les instruments de musique*.

(2) Scherzo de la *Reine Mab*, deux paires accordées à la quinte l'une de l'autre; la plus grave donne le *si* et la plus haute le *fa*.

(3) V. LAVOIX, *Imagerie*, pl. 1. — Voir aussi, par curiosité, le traité de Florencio, intitulé : *Crotalogia o sciencia de las castañuelas;* Madrid, 5e éd., 1792. Un vol. in-8°.

(4) DALAYRAC, *Camille*.

(5) SPONTINI, *la Vestale*.

Saint-Georges de Bocherville, et il est peu de manuscrits à miniatures dans lesquels on ne puisse en voir des spécimens. Cet instrument primitif fut bientôt remplacé par les carillons à clavier, si répandus en Flandre et en Belgique. Ce fut vers 1786 qu'on inventa en Allemagne le jeu de timbres ou *glockenspiel*, dont Mozart fit usage dans la *Flûte enchantée.* Lorsqu'on monta à l'Opéra l'infâme *pasticcio* connu sous le nom des *Mystères d'Isis,* on remplaça les timbres par des barres d'acier. Après Mozart, plusieurs compositeurs, entre autres Meyerbeer, Halévy, Auber, etc., ont trouvé dans les tintements de clochettes séparées et de timbres à clavier de jolis effets de coloris, et nous verrons dans les œuvres d'Haendel un emploi de ce genre.

Enfin l'harmonica, auquel Auber dans l'*Enfant prodigue,* Halévy dans le *Juif Errant,* donnèrent place, doit êtré cité pour mémoire, mais l'emploi de ces instruments à lames de verre est trop exceptionnel pour qu'il soit nécessaire de nous arrêter à les décrire et à raconter leur histoire.

Il en est de même du xylophone, dont M. Saint-Saens a fait un usage si pittoresque et si original dans la *Danse macabre.* Cet instrument, fait de lames de bois, est connu depuis longtemps en Allemagne, et son origine remonte à l'époque la plus reculée du moyen âge. Comme détail, nous pouvons faire remarquer que sur les plus anciennes représentations des danses macabres, la mort souvent figurée menant la funèbre ronde au son du xylophone (1).

(1) Voyez G. Kastner, *la Danse des morts.* Un vol. grand in-4°, 1851.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE

L'INSTRUMENTATION

PREMIÈRE ÉPOQUE.

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A HAYDN.

CHAPITRE PREMIER.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE DANSE ET DE BALLETS EN ITALIE, EN FRANCE, EN ALLEMAGNE, JUSQU'A L'INVENTION DE LA BASSE CONTINUE (1500 A 1600).

Dès le XVe siècle la révolution harmonique se faisait sentir et la musique commençait à prendre son essor, se dépouillant bien timidement, il est vrai, des formes hiératiques, mais acquérant plus de franchise et de liberté. Tout se transformait dans l'art, depuis la mélodie et l'harmonie, jusqu'aux procédés matériels de la notation et de l'impression, et lorsque s'ouvrit le XVIe siècle, les musiciens n'avaient plus qu'à recueillir un héritage déjà riche. Les écoles françaises et belges brillaient de leur plus vif éclat, formant partout des élèves; les maîtres se pressaient en foule. C'étaient Josquin des Prez, Carpentras, Jean Mouton, Dujardin, bientôt suivis de Goudimel, Clément Jannequin, Arcadelt, etc., enfin, et à leur tête, les surpassant tous en gloire et en génie, Palestrina, l'élève du Français Goudimel. Les œuvres ne manquent pas dans cette période. Mais si de nombreux documents permettent de suivre les transformations successives de l'harmonie et les progrès de la mélodie moderne, il n'en est pas de même pour l'histoire de l'orchestre. Excepté dans la musique de danse, dans les grandes fêtes qu'on pourrait appeler officielles, les instruments ne tenaient qu'une place secondaire.

Pour les vieux maîtres mosaïstes de la musique, violes et hautbois, flûtes et trombones ne se pliaient pas assez facilement à tous les sinueux méandres d'un contre-point compliqué. La voix humaine seule, le plus pur, le plus souple et le plus juste des instruments, leur permettait de se livrer à ce savant jeu de patience qui avait nom composition à cette époque. Ce n'était pas sans peines et sans tâtonnements que les musiciens cherchaient une voie nouvelle; et le moyen de marier agréablement les parties d'un madrigal, de ciseler amoureusement un canon renversé ou en écrevisse, de suivre délicatement la marche d'un contre-point compliqué avec des instrumentistes inhabiles, avec des instruments dont les registres se trouvaient rarement complets! De plus, les traditions religieuses étaient encore toutes-puissantes dans l'art savant, et malgré les nouvelles tendances, c'était toujours pour l'église qu'étaient écrites les plus belles et les plus grandes œuvres et les compositeurs n'étaient pas sans considérer jusqu'à un certain point les instruments comme profanes et truands. C'était aux danseries, aux somptueuses fêtes princières qu'étaient réservés les instruments, et l'usage des symphonies et concerts était des plus fréquents pendant tout le XVIe siècle. Malheureusement peu de ces compositions instrumentales ont survécu au temps. Ces diverses pièces d'orchestre étaient publiées en parties séparées comme toutes celles que nous avons du XVIIe siècle; souvent même on ne les imprimait pas, se contentant de distribuer les copies manuscrites nécessaires aux exécutants, et aussitôt après la cérémonie qui avait donné lieu à la composition du morceau, ces différents cahiers étaient dispersés et perdus. Aussi est-ce à grand peine qu'on en retrouve quelques-uns et encore est-il rare qu'il ne manque pas quelques parties, à ces ouvrages précieusement conservés dans nos bibliothèques publiques.

Il paraît donc impossible, au premier abord, de reconstituer l'orchestre du XVIe siècle, qui cependant devait être bien riche et bien varié, à en juger par le nombre des instruments; mais nous avons conservé un grand nombre de compositions vocales et c'est grâce à elles que nous pouvons, jusqu'à un certain point, rétablir l'orchestre, tel qu'il devait être au temps des Clément Jannequin et des Palestrina.

Les familles instrumentales étaient calquées sur les divisions de la voix humaine. Aussi lorsque nous savons par des documents contemporains qu'une pièce vocale était accompagnée par des instruments on peut toujours supposer, sans trop de hardiesse, qu'une famille d'instruments, de même timbre marchait à l'unisson des voix, ou que des instruments d'espèces diverses, mais toujours correspondant aux différentes parties des chœurs, sonnaient avec elles. Pour les compositions purement instrumentales, on peut s'appuyer sur les mêmes principes et avancer que ces pièces étaient d'une forme plus simple à la vérité, mais imitées de celles de la musique vocale. A mesure que les documents deviennent plus nombreux, à partir du milieu du XVIe siècle, non-seulement nous trouvons les traces de ces habitudes de style, mais encore les artifices du contre-point, familiers à la musique vocale, comme le canon, les imitations canoniques, la forme dialoguée du double chœur qui s'est conservée jusqu'à nous, sont en usage pour les instruments.

Le caractère particulier de la période musicale qui s'étend jusqu'aux premières années du XVIIe siècle est, d'abord la multiplicité des agents sonores et des timbres, employés suivant le genre de voix qu'ils devaient accompagner, puis le peu de cohésion dans les parties, provenant d'une harmonie encore flottante et mal assurée sur ses basses. C'est par ces caractères que l'orchestre du XVIe siècle se rattache encore au moyen âge et il faudra l'invention de la basse continue pour le faire entrer dans une voie nouvelle, en permettant de fixer définitivement le quatuor à cordes.

Du reste, la création d'une véritable musique de chambre contribua considérablement aux progrès de l'instrumentation. A côté des grands chœurs de l'Église, les compositeurs s'étaient plu à écrire des *ricercari*, *des madrigaux*, de proportions moindres et sur des paroles profanes. Ainsi réduite, la musique était devenue plus accessible à tous. On composait des chansons, des *canzoni*, des *canzonette da suonare e da cantare.* Les parties instrumentales étaient les mêmes que les vocales; le pardessus de viole, la mandore ou la flûte exécutaient l'unisson du soprano; le luth, la viole doublaient l'alto et le ténor; le luth encore, la basse de viole, les basses de flûte et de hautbois, plus tard le basson,

marchaient avec la basse; toute cette musique, on le comprend, était simple et facile à lire, aussi chacun à l'heure du concert pouvait-il faire sa partie dans l'ensemble. Grâce à ces petites compositions le goût de la musique s'était d'autant plus répandu que le répertoire était plus varié.

Le XVI[e] siècle vit fleurir pendant une cinquantaine d'années un genre singulier de musique instrumentale inventé à l'imitation du style vocal. Je veux parler du contrepoint *alla mente*. Cette sorte de contrepoint consistait dans des improvisations faites par les chantres sur les notes du rituel. Son origine, d'après Doni, remonte aux XII[e] et XIII[e] siècles. On lui donnait le nom d'*alla mente*, parceque cette improvisation était faite pour ainsi dire de mémoire. Pendant tout le XVI[e] siècle jusqu'aux premières années du XVII[e] les chantres et surtout ceux de la chapelle Sixtine, qui tous étaient compositeurs et savants musiciens, luttaient d'imagination et d'habileté dans l'improvisation de ce contre point. Plusieurs d'entre eux nous ont laissé des exemples de contrepoint *alla mente* qu'ils avaient conservés, et dans un de ces intéressants recueils que possède la Bibliothèque nationale, l'auteur, Fr. Severi, dit, dans sa préface, qu'il a transcrit ces chants improvisés, afin que les générations futures puissent savoir comment on chantait et on improvisait à son époque à la chapelle papale (1).

Les musiciens instrumentistes imitèrent bientôt les chantres. Étant donnée la basse du morceau à accompagner ou à exécuter, ils s'ingéniaient à qui mieux mieux pour improviser soit un élégant fleurtis, soit un accompagnement figuré. La chose en vint à ce point qu'Agostino Agazzari écrivait, au XVII[e] siècle : « S'il fallait placer et classer toutes les œuvres qui se chantent dans une seule église de Rome, où on fait profession de *concerter*, on n'aurait pas assez de la bibliothèque d'un légiste. »

Les abus ne tardèrent pas à s'introduire dans ces improvisations qui donnaient libre carrière aux fantaisies les plus incorrectes, et à la fin du XVI[e] siècle, les compositeurs prirent le parti non-seulement d'écrire toute la musique, qui devait être exécutée, mais encore de chiffrer les basses de telle façon qu'il n'y eût plus de doute possible sur les accords dont elles faisaient par-

(1) SEVERI (Franc.), *Salmi passegiati;* Rome, 1615. In-8° obl.

tie. Le capricieux contrepoint *alla mente* prit fin vers 1625. Cependant on en retrouve encore quelques traces en 1674, dans les *Inni vespertini* de Graziani « Si l'instrumentiste, dit l'auteur, veut ajouter quelques accompagnements à ces hymnes, il lui sera facile de les tirer de la basse continue. » Cette sorte d'instrumentation improvisée a disparu depuis longtemps, mais elle a été une des curiosités musicales du XVIe siècle et il était impossible de ne point la signaler ici en quelques lignes (2).

En dehors d'un très-grand nombre de compositions vocales de chambre on a conservé aussi quelques pièces instrumentales qui suffisent à peu près pour donner une idée de ce genre de musique. Lorsque les violes et les luths étaient seuls employés, ils formaient particulièrement, ce qu'on appelait la musique de chambre ; y adjoignait-on d'autres instruments, le concert était dit de cour ou de salle. La France, l'Allemagne, l'Italie l'Angleterre cultivèrent ces deux espèces de musique qui, quelquefois, arrivaient à se confondre. Les pièces imitatives de Granier, de Sublet, de Claude le jeune, de Clément Jannequin, comme *la Bataille de Marignan, le Siège de Boulogne, le Chant des oiseaux*, etc., écrites primitivement pour les voix, étaient souvent exécutées par les instruments ainsi que nous le montre ce passage si connu des *Galanteries des rois de France*, attribuées à Sauval, dans lequel nous voyons mademoiselle de Limeuil se faisant sonner aux violons *la Bataille de Marignan*, pour s'encourager elle-même à la mort. A une époque plus rapprochée de nous une particularité analogue s'est reproduite lorsque Michel Haydn a ajouté des voix aux *Sept paroles*, composées pour les instruments par son illustre frère.

Burney prétend que le premier musicien allemand qui ait composé des pièces vocales, avec accompagnement d'instruments, est un nommé Knefal, qui écrivait vers 1560, mais nous avons des pièces antérieures à ce compositeur. M. Anton. Schmid (1), dans

(1) Voir, pour le contrepoint *alla mente*, le bel ouvrage de GIUSEPPE BAINI intitulé : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828. 2 vol. in-4°., t. Ier, page 121. Voir aussi le *Dictionnaire de Plain-chant* de d'ORTIGUE ; Paris, 1853, grand in-8°.

(2) Ant. SCHMID, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*; Vienne, 1845. In-8°, p. 188-213.

son ouvrage sur Petrucci, décrit en détail un livre curieux de Hans Judenkünig, luthiste de Vienne, avec un texte latin et allemand, livre publié à Vienne, en 1523, petit in-4°, par Hans Syngriner. C'est de la musique de chant, de luth et de violon, écrite soit en tablature, soit en parties séparées. L'ouvrage est composé de petites symphonies, de lieder et de danses. Il est intitulé : *Ain schone Kunstliche Underweisung in diesem Buechlein, leychtlich zu begreyffen, den rechten Grund zu lernen auff der Lautten und Geygen*, etc. On voit, par le simple énoncé du titre, que l'ouvrage était aussi écrit pour les instruments et, dans une intéressante petite préface, l'auteur a pris la peine d'annoncer que son livre était non-seulement un recueil de musique, mais encore une sorte de méthode pour simplifier la lecture des notes, des ligatures, des proportions, des altérations, bref, pour diminuer les difficultés que les musiciens avaient accumulées dans la notation. Un autre recueil nous donne encore des spécimens de musique instrumentale au XVIe siècle. C'est une belle édition des *Harmoniæ pœticæ* de Paul Hofheimer (Nuremberg, 1539. Petit in-8°), un des premiers harmonistes de l'Allemagne. L'ouvrage est une espèce de Tombeau à la mémoire de ce musicien. On y trouve des épîtres, des distiques, de la prose, des vers, des acrostiches, de tout enfin et même de la musique instrumentale.

En Italie, on comptait aussi beaucoup de compositions pour instruments. On peut citer, entre autres, les : *Canzoni da suonare a* 4 *a* 8 *di Francesco Rovigio e Ruggieri Truffio, organisti eccellentissimi* (Milan, 6 volumes) ; les *Concerti musicali, con le sue sinfonie, a otto voci, commodi per concertare con ogni sorte d'estrumenti, di Giovanni Giacomo Gastoldi* (Venise, 9 volumes); les *canzoni* et *sonate* des Gabrielli à 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12,14 et 22 voix pour toutes sortes d'instruments dans la fameuse collection des deux Gabrielli André et Jean, imprimée à Venise par Gardane, en 1587.

L'Angleterre, qui garda si longtemps la suprématie pour les instruments à cordes, et principalement pour la viole, possède aussi des documents d'une grande importance, et en 1599, Morley imprima un ouvrage uniquement instrumental, le premier livre « of consort lessons » pour luth-ténor, pandore, cithare, flûte, viole-ténor et basse. Hawkins nous donne, dans son histoire,

une *lamentation* de Dowland (1562-1626) écrite pour les voix, avec accompagnement de dessus de viole, de pandore et de basse de viole (1).

C'était dans les fêtes privées et dans les festins que ces orchestres prenaient place. Nous avons déjà vu de nombreux exemples de ce genre au moyen âge et cette coutume de faire faire de la musique pendant les repas était aussi répandue chez les particuliers que chez les princes. Elle s'est perpétuée jusqu'à nous, dans les couplets à boire et de table. En 1502, une société musicale de Louvain allait sonnant partout aux repas pour l'*esgaudissement* des nobles et des bourgeois; son orchestre était composé d'une flûte, d'une harpe, d'une viole et d'une trompette. Dans le *Pegasydes pleyn* du poëte flamand Hansaert, on chante à un festin, avec accompagnement de luths, hautbois, cornets, flûtes, cithares et harpes (2). Une très-curieuse planche de Strutt nous donne le dessin d'un concert de chambre au XVI[e] siècle (3). Cette représentation est tirée d'une grande peinture sur bois qui contient, d'un côté le portrait de sir Henry Hutton, de l'autre, les plus remarquables épisodes de sa vie. On voit, entre autres choses, six musiciens avec leurs morceaux de musique devant eux : l'un joue de la flûte traversière; son voisin, armé d'un archet, frotte les quatre cordes d'un dessus de violon; le suivant, qui tourne le dos au spectateur, joue d'un luth, dont on ne voit que le manche; enfin, les deux derniers pincent les cordes d'une mandore et d'un luth ténor.

La réforme eut aussi une grande part dans les progrès de la musique : on sait quels succès obtinrent les translations en langue vulgaire des psaumes par Marot et Théodore de Bèze. Les calvinistes, tout en rejetant avec mépris ce qui faisait l'éclat et la pompe de notre religion catholique, avaient cependant compris de quel secours pouvait être la musique pour populariser leurs nouveaux dogmes. Bientôt les musiciens français Bourgeois, Goudimel, Philibert Jambe de Fer, se mirent à l'œuvre et ornèrent de

(1) FORSTER (Fr.), *Shakespeare und die Tonkunst* dans *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft*, t. II, 167, p. 155. Cet article contient quelques bons renseignements sur la musique du temps de la reine Élisabeth.

(2) VAN DER STRAETEN, *la Musique aux Pays-Bas* (déjà cité).

(3) STRUTT (Jos.), *Horda Angelcynnan, or a complete view of the manners.... of England;* Londres, 1774-76. 3 vol. in-4°, pl. 11, pages 143 et 191.

leurs compositions les textes sacrés. Ces chants, composés en France et pour la France, se répandirent à profusion et ne tardèrent pas à devenir le signe de ralliement des huguenots. Tandis que les profanes modulaient galamment les *amours et les sonnets* de Ronsard, les huguenots rigides, ennemis de la *Grande Prostituée*, chantaient la gloire de Dieu dans les vers de Marot, avec la musique de Goudimel et de Bourgeois. Cet antagonisme fut des plus favorable à la musique instrumentale, car ces psaumes étaient non-seulement écrits pour les voix, mais aussi pour les instruments. On en trouve la preuve dans ce titre d'un ouvrage de Bourgeois : *Quatre-vingt-trois psaumes de David fort convenables aux instruments, à quatre, cinq et six parties tant à voix pareilles qu'autrement....*; Paris, 1561. In-8°. Il en était de même en Angleterre, où l'on imprima en 1599 des psaumes de David « pour être joués sur le luth, la cithare et la basse de viole (1). »

Dans une histoire de l'instrumentation, la danse tient une place importante ; c'est pour elle que les instruments sont le plus souvent employés et c'est dans les pavanes, branles et tordions que nous trouvons les plus nombreux spécimens de musique instrumentale. A la ville, comme à la cour, on dansait ; ce sont les rhythmes de ces différents pas qui, transportés dans l'art dramatique et symphonique, nous ont donné la majeure partie de nos mouvements modernes. C'est à la danse et aux ballets que nous devons nos premiers essais de musique scénique. Arrêtons-nous donc quelques instants devant ces orchestres spéciaux, devant ces compositions instrumentales destinées aux bals publics et privés. Arbeau Thoinot (1) nous a laissé un curieux tableau d'un orchestre de danse à son époque. Les instruments qu'on y employait étaient moins harmonieux que les luths et les violes, mais plus sonores et plus propres à marquer le rhythme. On y voyait en général un ou deux hautbois, quatre au plus, un tambourin, une flûte longue, une vielle et quelquefois, en Allemagne, un

(1) Voyez sur la musique de chambre et les chants calvinistes au XVIe siècle, un article de la *Revue et Gazette musicale* des 28 septembre et 5 octobre 1873.

(2) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, par Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot) demeurant à Lengres ; imprimé au dit Lengres par Jehan Des Preyz (1588). In-4°. (Très-rare.)

trombone. C'était aux danseries vulgaires qu'étaient réservés ces instruments; pour des danses plus nobles, la musique était exécutée par des cordes pincées et frottées ; or il advint de ces pièces ce qui arriva pour les menuets du XVIII[e] siècle. On les dansait, il est vrai, mais on les jouait souvent aussi comme de véritables morceaux de concert. On a conservé quelques-uns de ces livres de danseries pour instruments à cordes à quatre ou cinq parties : les uns ne contiennent que pavanes, branles, tordions, etc., d'autres renferment aussi des chansons populaires, mises en parties pour les instruments. Citons parmi les plus rares : *Dix-huit basses-dances garnies de recoupes et tordions avec dix-neuf branles, quatre sauterelles, quinze gaillardes et neuf pavanes;* Paris, Attaingant, 1538. Nous avons sous les yeux un curieux ouvrage de Claude Gervaise, *le Livre de viole*, imprimé chez Attaingant et sa veuve (de 1547 à 1555) et qui appartient à la Bibliothèque nationale ; l'ouvrage est divisé en sept livres, écrits pour les violes à quatre et à cinq parties. Le premier est perdu ; mais les cinq suivants sont complets et il ne manque que peu de chose au septième. Gaillardes, pavanes, branles simples et doubles de Champagne, de Poitou et de Bourgogne, tout se trouve dans ce livre de viole. Le troisième livre semble composé de chansons populaires dont on lit le titre à la table et que Gervaise a transcrites à quatre parties pour violes. En 1599, Antony Holborn publia aussi en Angleterre une collection de pavanes, gaillardes, allemandes pour violes et autres instruments.

C'est dans les cours princières que les orchestres de danse étaient au complet et brillaient de tout leur éclat ; pour ajouter plus de pompe à la réception des princes étrangers ou de leurs ambassadeurs, pour augmenter la splendeur des fêtes et des tournois, les souverains avaient attaché à leurs cours de nombreux corps de musiciens ; les instruments qui composaient ces orchestres étaient le plus souvent des flûtes, des hautbois, des trombones et des cromornes. En France, cette musique fut attachée à celle des écuries royales, de là le nom de grande et petite Écurie donné à l'orchestre des fêtes de la maison du roi jusqu'à sa dissolution en 1785. On a attribué à François I[er] la création de l'Écurie, mais il est évident que les princes qui l'ont précédé possédaient aussi des orchestres officiels. Dans un superbe psau-

tier de René d'Anjou, dont ce prince a peint lui-même les miniatures et que nous avons décrit dans notre introduction on voit un orchestre de cour à la fin du quinzième siècle. Ce fut à ces troupes de musiciens qu'on emprunta des instrumentistes pour les grands ballets qui précédèrent la musique dramatique et, plus tard, lorsque Lulli eut besoin de faire quelques additions à la masse des violons, des hautbois et des flûtes, ce fut encore à l'Écurie qu'il s'adressa. Ce corps de musique fournissait aussi les trompettes et les timbales de la maison du roi. On ferait avec l'histoire de la grande et de la petite Écurie un livre intéressant dans lequel on ne serait pas sans relever plus d'un fait important pour l'instrumentation et la musique militaire.

En Angleterre un orchestre analogue existait, mais beaucoup plus complet et brillant. Les livres des comptes d'Édouard IV d'Henri VIII, d'Élisabeth contiennent de nombreuses listes de musiciens attachés à la cour : ce sont de véritables bandes musicales, dignes du moyen âge; aucune pondération ne se laisse apercevoir dans ces masses sonores et on aurait peine à comprendre comment ces instruments pouvaient être employés ensemble, si on ne savait que déjà, au XVIe siècle, l'habitude d'écrire dans la forme dialoguée permettait de mêler les différents timbres. Quatorze trompettes, trois luths, trois rebecs, trois tambourins, une harpe, deux violes, quatre tambours, une cornemuse et dix trombones composaient la bande de Henri VIII. Édouard IV possédait à sa cour des trompettistes, des joueurs de luth, de harpe, de rebec, de trombone, de viole, de cornemuse, de flûte, de virginelles et de tambours. Un manuscrit, conservé au British Museum, compte au nombre des officiers de la couronne à la cour d'Élisabeth, en 1587 :

Dix trompettes,
Luths, harpes, chanteurs,
Un chef des luthistes,
Un chef des harpistes,
Une cornemuse,
Six trombones,
Un rebec,
Huit violes,
Trois joueurs de virginelles (l'instrument favori de la reine).

Trois tambours,
Deux joueurs de flûtes,
Un luthier,
Un facteur d'orgues,
Un facteur de régale.

Les princes italiens aussi entretenaient de brillants orchestres. Florence, Vérone avaient des concerts de ce genre, mais le plus célèbre était celui du duc de Ferrare sur lequel Hercule Bottrigaro (1) nous a laissé de curieux détails. Ce prince payait de nombreux musiciens, tant italiens qu'ultramontains, choisis parmi les meilleurs de l'Italie, de la France et de l'Allemagne. Outre d'excellents et habiles chanteurs, on comptait des joueurs de cornet, de trombone, de doulcine, de flûte, de viole, de violon, de luth, de cithare, de harpe et de clavecimbalum; de plus, chose curieuse, il possédait une sorte de musée instrumental, où il gardait les instruments anciens devenus hors d'usage, ou ceux qui présentaient de l'intérêt scientifique, sans cependant pouvoir servir à l'exécution, comme le clavecin omni-tonique de N. Vicentino; le prince voulait que les instruments fussent d'accord et en bon état. Toute cette musique était dirigée par Fiorino, maître de chapelle de Son Altesse, auquel était adjoint un certain Luzzasco. La plus grande discipline régnait dans cette nombreuse troupe; les répétitions étaient fréquentes et soignées et le duc ne dédaignait pas de venir lui-même les diriger et donner des conseils; il avait aussi formé ce que nous appellerions aujourd'hui un centre musical, où se réunissaient les plus grands compositeurs et les plus habiles virtuoses, et de ces réunions, de ces communions d'idées entre tant d'artistes de talent, devaient résulter de grands avantages pour les progrès de la musique. La duchesse partageait aussi les goûts artistiques de son mari; elle avait sa musique particulière, dont l'orchestre était composé de dames; le jour du concert on préparait dans la salle une longue table sur un des bouts de laquelle était placé un grand clavecimbalum; les musiciennes entraient une à une, en silence, tenant chacune leur instrument à cordes ou à vent à la main, elles les posaient

(1) *Il Desiderio, overo dei concerti di varii strumenti musicali. Dialogo*; Bologne, G. B. Bellagamba, 1599. In-4°.

sur la table et restaient à leur place, sans faire le moindre bruit. Alors entrait la directrice du concert qui s'asseyait à l'autre bout de la table, en face du clavecimbalum, et là, armée d'une baguette, longue, flexible et polie, préparée devant elle à l'avance, elle jetait les yeux sur son orchestre, donnait le signal sans bruit et les musiciennes de sonner et de chanter, à son ordre, avec un ensemble admirable et le narrateur de s'écrier dans son enthousiasme : « A ce moment on pourrait dire, avec le poëte de Mantoue :

« Pandite nunc Helicona, deæ, cantusque movete. »

On peut remarquer, en passant, qu'en effet la discipline musicale du duché de Ferrare était bien sévère, puisqu'on pouvait obtenir un pareil silence d'un orchestre féminin. Notre auteur, parlant des excellentes troupes concertantes des religieuses, dit qu'elles exécutaient avec tant de charme, de grâce, de justesse, que les meilleurs musiciens confessaient ne pas pouvoir le croire avant de l'avoir entendu. Il paraît cependant qu'il n'en était pas de même dans toute l'Italie, car Luigi Dentice, qui écrivit deux dialogues sur la musique, publiés en 1554, décrit un concert donné dans le palais de Jeanne d'Arragon, avec orchestre et voix, mais l'exécution en était, paraît-il, fort mauvaise et chanteurs et instrumentistes semblaient prendre plaisir à violer tous à la fois le ton et la mesure.

Nous l'avons dit, c'était dans les grandes fêtes, dans les repas royaux qu'on entendait ces instruments ; une belle pierre tombale du XVe siècle nous avait déjà permis de voir un orchestre semblable, pendant un festin ; les tapisseries de Nancy nous avaient donné un spécimen de ce genre, et tel nous trouvons l'orchestre au moyen âge, tel nous le revoyons au XVIe siècle ; il semble même qu'en Angleterre ces orchestres aient aussi servi dans les églises, car le service de la chapelle royale était fait, non-seulement par les orgues, mais encore par les cornets et les sacquebutes ; cette coutume d'écrire pour les trombones et leurs dessus avec les voix et à leur unisson fut répandue aussi dans toute l'Allemagne et nous reverrons cette forme d'instrumentation jusque dans les œuvres de Bach, où les chorals sont généralement accompagnés par les trombones, dont les cornets chantent la partie supérieure.

En France, l'orchestre destiné au service divin avait toujours été séparé de l'orchestre de fête, quand toutefois il avait existé. L'emploi des instruments dans l'église et son histoire serait matière à un long chapitre, que nous ne pouvons aborder ; tantôt banni par les papes, tantôt autorisé par eux, l'orchestre apparaît par intermittences dans le lieu saint pour disparaître de nouveau, jusqu'au XVIIe siècle, époque à laquelle il prend définitivement sa place à côté des voix. La chapelle royale elle-même se ressentit de ces fluctuations et il fallut la volonté de Louis XIV pour faire entendre un orchestre pendant les offices, malgré la résistance des vieux musiciens (1), qui ne voyaient pas sans horreur souiller le saint lieu par des instruments profanes. Louis XI, Charles VIII, Louis XII avaient eu des chapelles attachées à la maison du roi, ce fut François Ier qui créa la chapelle-musique ; elle dura jusqu'au 10 août. Rétablie par l'Empereur, conservée à la Restauration, elle fut comprise dans les petites économies du gouvernement de Juillet (2).

Pendant le XVIe siècle, de nombreuses fêtes en Italie, en France, en Allemagne permirent d'utiliser les grands orchestres. Tantôt c'étaient des entrées triomphales, tantôt des balssomptueux, plus tard, de véritables ballets, bâtis sur un canevas où se dessinait déjà une action dramatique et qui ne tardèrent pas à donner naissance à l'opéra-ballet.

Parmi les plus remarquables fêtes du XVIe siècle, dans lesquelles les instruments eurent une part importante, il faut citer celles qui furent célébrées à l'occasion des noces du premier grand duc de Toscane, Cosme Ier de Médicis, avec Éléonore de Tolède. La bibliothèque de Saint-Marc à Venise et celle de Vienne possèdent l'ouvrage qui contient la musique exécutée dans ces cérémonies, il est intitulé : *Musiche fatte nelle nozze dell' illustrissimo duca di Firenze, il signor Cosimo de Medicis, e dell' illustrissima consorte sua, mad. Leonora da Tolletto;* Venezia, Ant. Gardane *MDXXXIX. Nel mese di Agosto.* Petit in-4°. Les différents mor-

(1) Dumont, l'auteur de la Messe royale, passe pour avoir demandé sa retraite plutôt que de laisser employer les instruments à l'église.

2) CASTIL-BLAZE, *Chapelle-musique des Rois de France;* Paris, Paulin, 1832. In-8. — ARCHON (Louis), *Histoire de la chapelle des rois de France;* Paris, Leclerc [puis Lemercier], 1704-11. 2 vol. in-4°.

ceaux qui composaient ce recueil étaient exécutés à l'entrée de la duchesse à Florence; vingt-quatre chanteurs d'une bande, quatre trombones et quatre cornets d'une autre, saluèrent la princesse à son arrivée dans la ville. Dans la seconde partie de la cérémonie on vit une sorte de comédie d'après l'antique par Francesco Corteccia ; cet intermède était un ballet de Bacchus et des nymphes, il commençait par un chœur et une symphonie pour un clavicymbel et des petites orgues à différents registres ; à la fin du second acte, on entendait une cantate à six voix de trois sirènes et de trois monstres marins, accompagnés de trois flûtes traversières, plus trois nymphes marines avec trois luths, le tout ensemble ; le troisième acte, celui de sirènes, était terminé par un chœur à quatre voix, avec un violon-basse sonnant toutes les parties et chantant le soprano (*con un violone sonando tutte le partite e cantando il soprano*). Venait ensuite un chœur à cinq voix, chanté à la fin du cinquième acte et soutenu par quatre trombones ; un grand final terminait la fête. Voici en quels termes la rubrique décrit ce morceau, qui est une invocation à Bacchus : *Baccho evoe, a quattro vocci, cantata e ballata da quattro bacchante e quattro satiri, con varii strumenti, tutti ad un tempo, laquale subito dopo la notte, fu la fine della comedia.* On ne voit pas encore, il est vrai, dans cette piéce d'action dramatique suivie, et la part de la musique se réduit à des chœurs et à des morceaux d'ensemble, mais il est impossible de ne pas reconnaître, dans cette pantomime figurée, l'essai d'un opéra-ballet.

Citerai-je encore dans ce genre la fête donnée au sujet de noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine et les somptueux spectacles que Don Garin de Tolède donnait à la noblesse italienne ? Dans la première c'était le combat d'Apollon et du serpent Python qui servait de sujet au ballet ; dans la seconde, on entendait *Aminta* du Tasse, à laquelle le jésuite Maratta avait ajouté des chœurs ; de toutes parts cet exemple était suivi, partout on s'appliquait à traduire en musique les fables de la vieille mythologie ou les inventions ingénieuses de la moderne poësie italienne ; vers 1550, à Ferrare, une pastorale « *Il Sacrifizio* » était représentée, ainsi que des scènes entières de l'*Infortuné* et de l'*Aréthuse.* Toutes ces compositions étaient écrites dans le style madrigalesque et le rôle de l'instrumentation

se réduisait souvent à soutenir les voix, cependant de nombreuses ritournelles instrumentales prenaient place dans ces œuvres (1).

La France ne restait pas en arrière dans ces somptueuses cérémonies ; aux fêtes du camp du Drap d'or, la musique du roi François Ier s'était montrée dignement à côté des orchestres de l'Angleterre et de l'Allemagne ; mais ce furent surtout les réjouissances données à l'occasion de la venue d'Henri II à Rouen, les 1er et 2 octobre 1550, avec Catherine de Médicis, sa femme, qui permirent de déployer toutes les pompes instrumentales de l'époque. Une procession royale, dans laquelle les citoyens de Rouen firent voir les plus merveilleuses choses de l'antiquité et des temps modernes, de l'ancien et du nouveau monde, remplissait la première journée. Les Brésiliens, alors à la mode, les emblèmes de la glorieuse prise de Boulogne, le char de Religion, ingénieuse allégorie de circonstance, Apollon, les Muses, Hercule, Jason, tout passa triomphalement devant le roi, au son des instruments, fifres et tambours, harpes, luths, trompettes du roi, etc. Un chœur à cinq voix, chanté par les vénérables dames du char de Religion, commençait la cérémonie, puis une bande de musiciens richement vêtus, « lesquels fesoient sauteler le cœur de chacun d'incroyable « alaigresse et joye par le son harmonieux de leurs instrumentz « pollys et enrichis de banneroles de tafetas, fleureté et imprimé « de devises royales, gentement entrelassez, ainsi qu'il appert dans « la figure séquente. » Cette figure représente cinq musiciens, plus un fol. Les instruments de ce petit orchestre sont, un cornet à bouquin, une sorte de cromorne, une trompette et un cornet droit. Les six trompettes du roi, les fifres, les tambours annonçaient l'arrivée des gardes de Sa Majesté, enfin les deux plus belles merveilles de tout cet appareil étaient la grotte d'Orphée et le triomphe d'Arion. Ici je laisse la parole au narrateur, dont l'enthousiasme ne connaît plus de bornes devant tant d'étonnantes choses : « Au milieu d'une grande et admirable masse de « rochers, placée à l'entrée du pont, étoit assis, sur un siége de « marbre polly, Orpheus, vestu d'une robe de velours pers, enri- « chie de broderies, de fil d'or, touchant harmonieusement

(1) *Ugolin* de Galilée ; 1590. — *Il Satiro* d'Emilio del Cavaliere, 1594. — *Dafne* de Peri, 1606.

« les cordes de sa harpe..... A la sinistre d'Orpheus, Hercules, « habillé en sa mode de la peau d'un lion, s'occupoit à couper les « têtes de l'hydre serpentine, taillée de rondes bosses richement « dorées et azurées, laquelle sortoit d'un creux obscur....... A la « dextre, les neuf Muses, filles de Mnémosyne, vêtues de satin « blanc artificiellement brodé de fils d'or....... rendoient ensemble « de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix correspon- « dantes aux doux accords d'Orpheus, touchant de même mesure « sa harpe, de telle douceur et grâce qu'il apaisa la tourmente de « mer..... » La relation qui nous donne une planche de ce *massif du roc à l'entrée du pont* nous montre en effet Orphée, avec sa harpe, et les neuf muses exécutant un concert de violes. Les splendeurs n'étaient pas moindres sur la Seine où Arion menait grand train de musique. Assis sur une baleine, il jouait mélodieusement du luth; « sur le dos des baleinots et espardins étoient affourchés « plusieurs tritons couverts d'écailles et fanons argentés, les « aucuns d'iceux jouoient par mélodieux accords de trompes, « buccins et cornets..... Eolus..... étoit assis au train de derrière « du char de Neptune, fleurtissant de son cornet à la cadence « des autres..... là furent vues Lysia, Parthenope et Lycosia, trois « sirènes filles de Calliope, belles en perfection, flottantes sur l'eau, « soy virer agilement, pigner et mirer plaisamment et quelquefois « jouer de leurs doulcines, d'une si douce harmonie qu'elles « esmouvoient les cœurs assoupys d'ennui à toute allègre liesse. « Tous lesquels personnages engendrèrent ensemble si mélodieux « accords, qu'au chatouillement des aureilles l'esprit de chacun « étoit ravy de grand ayse et plaisir (1). »

(1) Voici la bibliographie de cette curieuse relation : 1° l'entrée du Roy notre sire, faicte en sa ville de Rouen, le mercredy premier de ce moys d'octobre, pareillement celle de la Royne qui fût le jour en suivant ; Paris, Masselin, 1550, in-8°, pièce. — 2° C'est la déduction du sumptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen..... à Henry second..... et à Katharine de Médicis..... lors de leur triumphant, joyeux et nouvel advènement en icelle ville, qui fut ès jours de mercredy et jeudy premier et second jours d'octobre mil cinq cent cinquante, et pour plus expresse intelligence de ce tant excellent triumphe, les figures et pourtraictz des principaux aornements d'iceluy y sont apposez..... On le vend à Rouen chez Robert Le Hoy et Jehan dictz du Gord. (A la fin :)... nouvellement imprimé par Jean Le Prest, 1551, in-4° avec figures sur bois dans le texte, attribuées à Jean Cousin. — 3° Les Pour

Sans être aussi somptueuses, les fêtes données par la ville de Bayonne à Catherine de Médicis et à son fils Charles IX, en 1565, et racontées par Marguerite de Valois dans ses *Mémoires*, furent peut-être plus curieuses encore. On ne nous a malheureusement pas conservé la relation détaillée de ces fêtes, mais nous savons que les organisateurs avaient eu l'ingénieuse idée de montrer à la reine mère et au jeune roi un spécimen des danses de France, où chaque province était représentée, non-seulement avec ses danses, mais encore avec ses instruments. « Les Poitevins « avec la cornemuse, les Provençaux avec la volte aux timbales, « les Bourguignons et les Champenois avec le petit hautbois, le « dessus de violin et le tabourin de village ; les Bretonnes dan- « soient les passe-pieds et branles gais, et ainsi pour toutes les « autres provinces. »

Les fêtes allemandes ne le cédaient en rien à celles qu'on célébrait en France et en Italie, et là aussi les instruments avaient une place importante. Une sorte d'opéra-ballet, daté de 1501 et dont la Bibliothèque nationale possède un précieux exemplaire, nous fait voir quelle place la musique, et principalement la musique instrumentale, tenait dans ces fêtes princières dont on était si prodigue dans les cours d'Allemagne aux XVe et XVIe siècles. Cette pièce curieuse et rare est intitulée : *Ludus Diane*. Malgré la longueur du titre, je ne crois pas sans importance de le reproduire textuellement : le voici : *Ludus Diane in modum comedie coram Maximiliano Rhomanorum rege, Kalendis Martiis et ludis saturnalibus in arce Linsiana Danubii actus : Clementissimo rege et regina, ducibusque illustribus Mediolani, totaque regia curia spectatoribus : p. Petrum Bonomum Regi : Cancel. Joseph. Grunpekium. Reg. secret. Conradum Celten : reg : poet. Ulsenium Phrisium, Vincentium Longinum in hoc ludo laureâ donatum, fœliciter et jucundissime representatus.* C'est une plaquette in-4°, de six feuillets,

très et figures du somptueux et plaisant spectacle et magnifique théâtre..... Paris, Jean du Gord, 1567, in-4°, pièce — 4° L'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, au mois d'octobre 1560, imprimée pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Rouen, ornée de 10 pl. gravées à l'eau-forte par L. de Merval, et accompagnée de notes bibliographiques et historiques par S. de Merval ; Rouen, Boissael, 1869, in-4° oblong. (Publication de la Société des bibliophiles normands. — 5° Revue de Rouen, t. 5, 1835, p. 24 à 43, 84 à 108.

imprimée en caractères gothiques et portant trois signatures. On lit à la fin : *Impressum Nuremberge ab Hieronymo Hoelcelio, cive Nurembergensi, anno Mccccc et primo novi seculi, Idib. Maiis.* Ce mince opuscule, d'une grande valeur, est d'autant plus intéressant au point de vue bibliographique, qu'il contient de l'impression de musique contemporaine des incunables musicaux de Petrucci.

Voici, en quelques mots, le sujet du ballet et la description de la musique qu'il contient. Le tout se divise en cinq pièces, scènes ou morceaux que l'auteur appelle actes. Dans le premier, c'est Diane, annoncée par Mercure, qui vient avec sa troupe de nymphes, de satyres et de faunes, chanter les louanges de l'empereur et déposer à ses pieds son arc, ses flèches et son carquois; puis les nymphes et les faunes, chantant et dansant autour de la déesse, entonnant un chant à quatre parties pour soprano alto, ténor et basse et intitulé : *Armonia carminis elegiaci quatuor vocum.* C'est un chœur à quatre parties d'une harmonie encore flottante, lourde et embarrassée.

Au second acte, Sylvain, Bacchus et leurs compagnons dansent au son de la flûte et du luth.

Au troisième acte on assiste au couronnement d'un poëte lauréat. Lorsque l'empereur a imposé les mains et accordé au candidat le laurier désiré, le chœur entonne un chant à trois voix accompagné d'instruments et dont nous avons la musique. Ce chœur est beaucoup plus mouvementé et intéressant que le premier. La basse est ferme et correcte et le ténor fait entendre une partie d'un bon dessin, sous la mélodie du soprano. Remarquons en passant que cette partie de soprano est écrite alternativement en clef d'*ut* et en clef de *sol*, et que le copiste n'a cru devoir mettre que trois lignes par portée, là où l'étendue du chant n'en exigeait pas davantage.

Le quatrième tableau est beaucoup moins important; c'est une scène comique de Silène sur son âne, scène après laquelle l'empereur prend des rafraîchissements, le tout au son des trompettes et des timbales.

Au cinquième et dernier acte, tous les personnages du jeu sont réunis et Diane entonne un chant dialogué avec le chœur, mais dont la musique ne nous a malheureusement pas été conservée (1).

(1) Pour les opéras madrigalesques du XVIe siècle, voyez deux articles de l'auteur de ce travail dans la *Gazette musicale de Paris* (septembre et octobre 1877).

Un superbe tapis de table avec figures, dont Becker et Hefner (1) ont donné une reproduction, nous montre une intéressante représentation d'un grand bal de cour en Allemagne au seizième siècle. Ce tapis fut dessiné entre 1560 et 1568 et représente, soit le mariage du comte Poppo de Henneberg, avec Sophie de Brunswick (1562) ou, plus vraisemblablement, celui de son frère Georges avec Élisabeth de Wurtemberg, en 1558. Au centre du tapis on voit le prince et sa femme, encadrés dans la musique du choral de Luther « eine fest burg » (2). Les quatre parties, le discant, l'altus, le tenor et le bassus forment une sorte de bordure notée sur quatre rangs; au-dessous, entouré par une autre composition à quatre parties aussi, mais instrumentale cette fois, et beaucoup plus considérable que la première, se trouve un orchestre complet. Il est composé d'un concert-meister armé de son bâton de mesure, de six femmes et de quatre hommes. Les femmes jouent du trombone, de la viole de gambe, de la harpe, de la mandore, du luth et du triangle. Un des quatre hommes tient un dessus de viole, ou *viola da spalla*, l'autre un cornet, le troisième un dessus de hautbois et le quatrième un hautbois-alto ou quart-pommer; enfin, au-dessous du cadre qui contient l'orchestre, défile la longue troupe des danseurs richement vêtus. En tête de cette troupe marchent un timbalier et un trompette; ils semblent ne pas faire partie intégrante de l'orchestre, mais bien avoir été appelés là pour augmenter la solennité de la cérémonie.

Nous voici arrivés, avec la fin du XVIe siècle, à l'époque des grands ballets de cour et aux premiers essais d'opéra régulier; c'est un grand événement dans l'art musical que l'apparition du drame lyrique et la naissance du sentiment dramatique : l'expression va se développer d'une manière plus accentuée, l'art vocal va prendre des proportions jusqu'alors inconnues; mais qu'on ne s'y trompe point, l'orchestre n'eut que très-peu de part à ce premier mouvement : tels les créateurs de la musique dramatique l'avaient trouvé, tels ils l'employèrent sans y changer grand chose, du moins dans les premières années. Comme les musiciens

(1) C. BECKER et J. H. VON HEFFNER, *Kunstwerke and Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance*; Francfurt-am-Main, 1852-63, 3 vol. in-4°; t. 1, pl. 35.

(2) C'est le choral employé par Meyerbeer dans les *Huguenots*.

du XVIe siècle, ils conservèrent les familles instrumentales; comme eux, ils eurent à leur disposition une grande variété de timbres, mais, pas plus qu'eux, ils ne songèrent à en tirer un utile parti. On voit bien à la vérité quelques tentatives pour donner plus de liberté aux voix, pour séparer le chant de l'accompagnement; quelques procédés nouveaux sont introduits dans l'orchestration, comme le pizzicato et les doubles cordes (Monteverde, *le Combat de Clorinde*), le trémolo (ouverture de l'*Orfeo*), les réponses en écho qui naturellement procédaient du style dialogué, mais nous n'en sommes pas moins encore bien près des primitifs procédés d'instrumentation du XVIe siècle. Des conventions nées d'un singulier mélange de souvenirs classiques, d'allégories profanes, de symbolisme chrétien, tenaient lieu de coloris. La tradition attribuait à certains dieux, à certains héros, à certains personnages des instruments spéciaux. A Orphée était réservée la harpe, au dieu Pan et à ses serviteurs la flûte et le hautbois, à Neptune, le cornet, qui rappelait la conque et même, par un singulier calembour, la trompette marine, ainsi nommée, dit-on, parce qu'on s'en servait sur les vaisseaux; ajoutez à cela les trombones pour les dieux infernaux et les démons qui se partageaient fraternellement ce bruyant petit orchestre, la masse des cordes pincées et frottées, et nous avons toute l'orchestration des créateurs de l'opéra. Dans la *Sophonisbe* de Marston (1606) la musique du 4e acte était composée d'orgue, violes et voix; à l'ouverture du 5e acte, l'orchestre consistait en un luth et une viole-ténor. Dans la mascarade de *Silène*, en 1612, Silène est accompagné par un tambour, une flûte, une basse de viole, un trombone, un violon-ténor, une mandore, une harpe, un cornet ténor. *Il Satiro* d'Emilio Cavaliere (1594), la *Dafne* de Peri (1606) étaient écrits dans le même système; le *Ballet comique de la Royne*, si souvent cité aujourd'hui, que le décrire encore serait faire étalage d'une érudition trop facile, ne s'écarte pas de ce genre; nous ne verrons l'orchestre entrer dans une voie nouvelle qu'après l'établissement définitif de la basse continue. M. Gustave Chouquet, en donnant d'intéressants détails sur ces premiers opéras, n'a pas oublié leur instrumentation; aussi nous contentons-nous de renvoyer à son travail, ne croyant pas utile de répéter après lui des détails qui sont aujourd'hui fort connus.

CHAPITRE II.

LA BASSE CONTINUE, SON INVENTION, SON USAGE, SES RÉSULTATS. — LES ALLEMANDS ET LES ITALIENS.

L'invention de la basse continue appartient plus particulièrement à l'histoire de l'harmonie qu'à celle de l'instrumentation ; c'est, en effet, avec les progrès de l'harmonie, au moment où elle se fixait définitivement et pour lui donner plus de sûreté et de force, que les musiciens de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe eurent l'idée de bâtir l'édifice harmonique sur des assises solides, ils relièrent entre elles sans interruption les parties instrumentales ou vocales qui, sans cela, eussent longtemps encore été bien chancelantes. C'est aux instruments qu'était confiée cette basse continue, dont l'influence sur l'instrumentation ne fut pas moins grande que sur l'harmonie pendant près d'un siècle ; c'est avec elle qu'il faudra compter pour expliquer les révolutions successives de l'orchestre, et c'est à ce titre qu'elle tient une place considérable dans ce travail.

Comme l'a très-judicieusement fait observer Fétis (1), il ne faut pas confondre la basse chiffrée avec la basse continue. Les chiffres, sorte de résumé de la partition, permettaient à ceux qui lisaient ou exécutaient la basse continue de voir d'un seul coup d'œil l'enchaînement des accords; la basse proprement dite, qui s'écrivait souvent sans chiffres, était au contraire entièrement instrumentale.

C'est à un moine de l'Observance, Louis Viadana, qu'est due l'invention de la basse continue. Viadana, dans une instruction servant de préface à ses motets, dit, en 1603, que ce fut à Rome,

(1) *Esquisse d'une histoire de l'harmonie*, 1840, in-8°. — *Biographie des musiciens*, résumé philosophique de l'histoire de la musique, dans la 1re édition, et art. *Viadana*, dans la 2e.

six ans auparavant, qu'il eut l'idée de la basse continue. Il est possible que Viadana n'ait fait que rédiger la méthode d'un procédé déjà employé depuis longtemps dans la pratique. Une chanson du Manuscrit 2856 de la Bibliothèque de Vienne, écrite vers la fin du XV[e] siècle, nous montre un faux bourdon donnant sans discontinuer la quinte et la tonique de la mélodie qui est chantée par un ténor. Ce faux bourdon me paraît devoir être considéré comme l'origine de la basse continue instrumentale dont nous allons nous occuper ici. L'indication marginale du manuscrit nous dit quel est l'instrument : *Das ist der Pumhart darzu.* Ce *Pumhart* n'est autre chose que le *Pommer, Pummer,* ou *Bomhard,* c'est-à-dire la Bombarde ou basse de hautbois, que nous connaissons déjà (1). Il est possible aussi que les premières œuvres dramatiques dans lesquelles les chants rhythmés étaient soutenus par un accompagnement de basses, comme dans la *Rapresentazione de l'Anima e de Corpo* de Guidotti, l'épisode d'*Ugolin* par Vincent Galilée, les opéras de Peri et de Caccini, aient donné à Viadana, l'idée de régulariser cette basse et d'en poser les lois, mais il n'en est pas moins vrai que c'est à son nom que se rattache cette invention. Prætorius, qui était son contemporain, et qui publia son livre en 1619, n'hésite pas à le reconnaître comme l'inventeur de la basse continue. C'est à la musique religieuse et aux motets que le sévère moine appliqua son procédé, mais il présentait trop d'avantages dans la musique vocale et aussi dans l'instrumentale, pour qu'il ne devînt pas bientôt d'un usage général à l'église, comme au théâtre.

C'est dans la préface de ces motets intitulés : *Opera omnia sacrorum concertuum I, II, III, IV vocum, cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro animi genere cantorum et organistorum accomodata, auctore... Lud. Viadana italo, hujus novæ artis musices inventore primo.....* que le système de la basse continue fut expliqué pour la première fois. Une préface en latin, en italien et en allemand, précède ces motets, dont la première édition est de 1600, mais qui fut réimprimée en 1609, et à Francfort en 1626 ; c'est cette dernière édition que j'ai eue

(1) AMBROS, *Geschichte der Musik;* Breslau, Leukart, 1862-64. 2 vol. in-8°. (T. 2, p. 478.)

sous les yeux. Le but de l'invention était de faciliter aux organistes l'accompagnement des voix et de remplir les vides que causaient les pauses (1). « Car, dit-il, si les parties ne sont plus « reliées entre elles, les grâces s'enfuient et l'auditeur ne tarde pas « être fatigué par le retour fréquent des pauses, le vide des caden- « ces, le mauvais enchaînement des voix. Outre cela, la coupure « défectueuse des mots, quelquefois même leur suppression, le peu « d'accord entre les intervalles et les syllabes, rendent la musique « aussi insupportable à ceux qui l'écoutent que difficile pour ceux « qui la chantent. C'est pourquoi j'en suis venu à chercher par « quels moyens on pourrait obvier à ces inconvénients, et j'ai « appliqué à cette recherche toutes les forces de mon esprit ; j'es- « père, avec l'aide de Dieu, avoir obtenu le résultat que je dé- « sirais. » Son livre n'est pour ainsi dire qu'une suite d'exemples à l'appui de la théorie de Viadana. Dans les derniers morceaux il a ajouté quelques parties instrumentales, de trompettes et de violons, pour prouver que son invention était d'autant plus parfaite que le nombre des concertants était plus considérable.

Pour le service divin, la basse continue était exécutée par l'orgue, mais au théâtre, d'où les régales furent exclues de bonne heure, l'orgue était remplacé par un grand nombre d'instruments appelés *fondamentaux ;* les uns, comme le grand clavicorde, étaient spécialement réservés à cet emploi, les autres, tout en pouvant servir dans la masse, formaient aussi la basse continue et portaient le nom de *communs ;* c'étaient l'épinette, le virginal, le luth, le théorbe, la harpe double, la grande cithare, la pandore, la viole de gambe, la lyra. Parmi les instruments à vent, marchant fréquemment avec l'orgue, on avait choisi de préférence le trombone et le basson qui souvent à l'église étaient remplacés par le serpent. Certaines traditions, telles que celles de faire soutenir la voix de basse à l'unisson par le fagotto, traditions que nous retrouvons encore dans les maîtres modernes, semblent venir de la vieille tradition de la basse continue.

Lorsque la basse continue eut été appliquée, c'est sur l'artiste chargé de l'exécuter que retomba la responsabilité. Ce fut lui qui

(1) Nous pouvons faire remarquer au lecteur que la curieuse préface de Viadana est analysée et traduite ici pour la première fois.

tint entre ses mains la masse de l'orchestre et des voix dans ces immenses compositions à plusieurs chœurs, l'orgueil des vieux maîtres du XVIIe siècle; sur lui reposaient l'ensemble, le rhythme, l'intonation, l'exposition des sujets de fugue, en un mot tout le gros œuvre de ces édifices musicaux. Aussi avec quel soin Viadana, et après lui Prætorius, font-ils leurs recommandations aux musiciens chargés de la basse continue, soit qu'ils jouent leur partie sur l'orgue ou le clavecin, soit que le luth, le théorbe ou la basse de viole exécutent cette importante basse! Je traduis textuellement les conseils de Viadana à l'organiste conducteur et aux chanteurs, qui devaient suivre attentivement ce guide infaillible :

« 1° Mes motets demandent non-seulement de belles voix, « mais encore des chanteurs intelligents, car il faut, qu'au charme « de la voix ils joignent la science de leur art, pour savoir bien « placer les accents, pour éviter d'intercaler à chaque instant et « sans raison des ornements à l'italienne, mais ne les employer « qu'en leur lieu et place avec jugement et modération sans rien « ajouter ni retrancher à mes compositions. Très-souvent, en « effet, on trouve des chanteurs libéralement doués par la nature « qui connaissent à merveille toutes les ressources qu'on peut « tirer d'un gosier agile, mais ils ne daignent pour ainsi dire « pas s'astreindre à la lettre d'un livre, ils altèrent le chant et « dépassent les bornes de la musique écrite, sans s'apercevoir que « leurs plaisanteries, je veux dire leurs fioritures, ne sont pas « du goût du public, surtout à Rome, où la musique est la plus « parfaite.

« 2° Il faut que l'organiste joue la partition simplement et de « la main gauche, mais s'il veut exécuter quelques passages de « la main droite, comme les agréments de cadence ou les orne- « ments propres à l'orgue, qu'il le fasse avec prudence, de peur « que les concertants ou les chœurs, s'il y en a plusieurs, soient « troublés par le trop grand nombre des jeux de l'orgue et que « la confusion s'ensuive.

« 3° Il importe beaucoup que l'organiste parcoure des yeux la « partition du motet ou de la composition avant l'exécution, par « ce moyen il pourra mieux s'imprégner du style de mon inven- « tion et par conséquent adapter avec plus de perfection le jeu « de son orgue aux modulations des voix.

« 4° Que l'organiste fasse bien attention à exécuter les ca-
« dences en leur place. Si, par exemple, le chanteur est une basse,
« la cadence de l'orgue doit finir sur la basse ; si c'est un ténor,
« sur le ténor et ainsi des autres. Rien ne serait plus ridicule
« qu'un orgue qui contrarierait la marche des voix, en répondant
« à la cadence du soprano, par une cadence de ténor et vice-
versa.

« 5° Dans l'exposition d'une fugue l'organiste ne doit pousser
« qu'une seule touche à la fois (1), il sera libre ensuite de faire
« résonner plusieurs tuyaux dans les entrées successives.

« 6° Que les organistes excusent l'auteur s'il n'a pas joint à
« ses concerts la tablature; mais il faut qu'ils sachent que ce
« n'est point pour s'épargner du travail, mais bien à dessein qu'il
« a négligé cette tablature, car il a remarqué que beaucoup d'or-
« ganistes étaient incapables d'exécuter la tablature, tandis qu'il
« n'en est pas qui ne puissent lire la partition à première vue ;
« du reste, il est facile de faire la réduction en tablature.

« 7° Lorsqu'on se sert du plein jeu de l'orgue, on peut em-
« ployer les pieds et les mains, mais sans ajouter aucun autre re-
« gistre, car le chœur serait trop faible pour supporter une
« pareille masse sonore.

« 8° L'auteur a pris grand soin d'écrire à leurs places les ac-
« cidents, dièses, bémols ou bécarres ; c'est pourquoi l'organiste
« doit éviter de les oublier et de les transposer.

« 9° Il n'est pas défendu à l'organiste d'employer dans la par-
« tition deux quintes ou deux octaves, mais il ne faut pas qu'elles
« altèrent l'harmonie des parties vocales.

« 10° Si l'on s'avisait de chanter mes compositions sans l'orgue
« ou le cymbalum, qu'on appelle aussi *manicorde*, on frustrerait
« des douceurs d'une belle harmonie les auditeurs qui ne tarde-
« raient pas à entendre les dissonances.

« 11° Les *faleetti* produisent toujours une harmonie plus riche
« dans ces sortes de concerts avec orgue que les soprani natu-
« rels, d'abord, parce que les enfants prêtent moins d'attention
« au chant, ensuite, parce qu'il est plus facile de régler les inter-
« valles pour augmenter l'ampleur de l'harmonie. Il est indubi-

(1) C'est ce que nous appelons aujourd'hui *a tasto solo*.

« table qu'un bon soprano serait plus précieux que tout, mais :

Rara avis in terris, nigroque simillima cygno.

« On en trouve cependant.

« 12° Si l'on veut exécuter le concert à voix ou à parties égales, « l'organiste ne devra pas jouer dans le registre aigu. Si les « concertants chantent en alto, l'organiste ne touchera pas aux « notes graves, si ce n'est dans les cadences et en octaves parce « que de cette manière l'ensemble ne perdra rien de sa beauté.

« Enfin, qu'on ne vienne pas me dire que ces morceaux sont « trop difficiles. Je les ai faits pour ceux qui chantent avec « science et goût et non pour ceux qui tentent d'ânonner à la « grosse la musique, en dépit de Minerve. »

Viadana comptait peu, comme on le voit, sur les interprètes, et ses conseils minutieux ne prouvent pas en faveur des organistes de son temps; mais dans cette préface la théorie de la basse continue soutenant les chœurs est bien établie, sans qu'il soit question de chiffres. Bientôt mis en pratique en Italie, ce système ne tarda pas à se répandre dans le reste de l'Europe; l'Allemagne l'admit d'abord. Stadelmayer, le père de la grande école d'orgue allemande, fut le premier à s'en servir dans ce pays. Déjà, en 1611, il avait écrit ses *Moduli symphoniaci* à cinq, six et sept voix. Ces pièces étaient à la vérité sans basse continue, mais la basse vocale pouvait être remplacée, ad libitum, par le luth, le théorbe ou la viole. En 1614, il publia son *Magnificat* (Æniponti, Dan. Agricola, 1614, in-4°) à deux chœurs, avec une double basse continue d'orgue.

Fétis, d'après un recueil de motets qu'il n'a pas vu, dit-il, prétend que c'est un musicien anglais, Richard Deering, qui introduisit la basse continue dans les Pays-Bas. L'ouvrage était intitulé : *Cantiones sacræ quinque vocum cum basso ad organum*, Anvers, P. Phalèse, 1597. Il est singulier que ce Deering, qui avait à la vérité vécu longtemps en Italie, ait employé l'invention de Viadana l'année même où le moine en avait la première idée; aussi, jusqu'à plus amples renseignements, nous en tiendrons-nous à la note du catalogue de Brossard, qui est à la bibliothèque nationale, et qui, en mentionnant les *Cantiones sacræ* 5 *vocibus cum basso* (Antverpiæ, apud Phalesium, 1619, in-4°) de l'organiste Pe-

trus Swelingius, cite cette œuvre, que nous avons lue dans notre bibliothèque, comme la première publiée aux Pays-Bas, avec la basse continue.

Le même catalogue manuscrit de Brossard dit aussi que c'est vers la même époque que la basse continue fut introduite en France. Il n'est pas impossible en effet que les musiciens français aient mis de bonne heure en pratique cette invention ingénieuse; mais nous n'avons pas trouvé en France de musique avec basse continue avant 1652, et quelques mots d'Henri Dumont, le célèbre auteur de la Messe royale, nous apprennent que le nouveau procédé avait fait bien peu de progrès en France. Henri Dumont publia en 1652 les *Cantica sacra II, III, IV, cum vocibus, tum instrumentis, modulata...... cum basso continuo* (Parisiis, Rob. Ballard, in-4°) et voici ce qu'il dit dans l'avertissement de cet ouvrage : « Amy lecteur, quoy que l'on compose et que l'on entende à « Paris d'aussi excellente musique qu'en aucuns lieux du monde, « néanmoins, voyant que peu de personnes faisoient imprimer et « même qu'on n'avoit pas encore imprimé en France de cette « sorte de musique, avec la basse continue et que cette composi- « tion est plus avantageuse pour ceux qui font profession de bien « chanter, j'ai pensé obliger le public et particulièrement les « dames religieuses (qui aiment les motets à peu de voix, aisez « à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour une basse de « viole) en faisant mettre en lumière quelques motets de ma « composition. »

Pour qui connaît l'histoire de l'harmonie, pour qui a suivi avec attention les révolutions qui ont banni de la musique les tonalités ondoyantes du moyen âge et les ont remplacées par notre tonalité moderne, exigeant impérieusement des basses fermement dessinées, d'après l'enchaînement successif des tons, il est évident que l'invention de Viadana n'est que la conséquence naturelle des efforts et des travaux des musiciens des XVe et XVIe siècles. Le sentiment de la tonalité était né, on sentait que c'était là le principe et la base de toute la science harmonique de l'avenir, il fallait à tout prix conserver cette nouvelle conquête; on la confia à la basse continue, qui, pareille à une vigilante sentinelle, exécutait lentement sa marche monotone au pied de l'édifice harmonique. Au-dessus d'elle les chœurs dialoguaient, se taisaient pour

reprendre de nouveau, mariaient leurs accords dans une riche et nombreuse harmonie, les instruments mélangeaient leur timbre, la basse continue persistait, sans repos ni trêve, à marquer imperturbablement les notes principales du ton. Les résultats de l'invention nouvelle ne tardèrent pas à se faire sentir ; c'est à dater de ce moment que commence l'accompagnement, c'est-à-dire l'art de soutenir les voix par des dessins rhythmiques et harmoniques, appropriés à la mélodie ; c'est aussi à la même date qu'il faut rattacher la première période de notre instrumentation moderne.

La basse continue pouvait suffire à la rigueur, mais dans les doubles chœurs, dans les morceaux où les voix dialoguaient avec les instruments, cette basse était impuissante à remplir l'harmonie principalement pour les premiers chœurs et les parties les plus élevées ; il fallut en inventer une seconde, qui, marchant parallèlement à la première et s'accordant avec elle, formât bonne basse pour les parties supérieures. C'est ce qu'on appela la *double basse*. Elle fut inventée dès les premières années du XVIIe siècle. Je n'ai pas besoin de rappeler combien elle fut usitée dans la musique religieuse et la grande musique chorale des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous l'avons conservé pour les morceaux d'église écrits dans le style sévère, mais si on ne l'emploie plus ni au théâtre ni au concert, du moins en a-t-on gardé la tradition. On sait que, malgré la basse des cordes qui soutient généralement l'édifice harmonique, les compositeurs sont obligés d'écrire sous chaque groupe instrumental une basse correcte, concurremment avec celle des cordes, et c'est au principe de la double basse qu'il faut, à notre avis, rapporter l'origine de ce procédé. On donnait particulièrement le nom de *basse générale* à la basse continue sur laquelle se réglait tout l'ensemble et celui de continue à la seconde : toutes les deux étaient exécutées soit par l'orgue, soit par les violes ou le luth. Dans les morceaux à quatre, six, huit chœurs, et même plus, on trouve quelquefois même une basse continue pour chaque chœur.

C'est à l'époque de l'invention de cette basse qu'on peut déjà rapporter l'origine des deux écoles instrumentales italienne et allemande qui se partagèrent pendant tant d'années l'empire de la musique ; l'une donna naissance à l'orchestre dramatique, l'autre à l'orchestre symphonique.

Les Italiens venaient d'inventer le drame lyrique; nourris des traditions de l'antiquité, saturés des textes grecs et latins, ils avaient cru devoir retrouver dans la mélopée la récitation des grandes tragédies de Sophocle et d'Eschyle et la musique n'avait été pour eux qu'un moyen de se rapprocher des modèles qu'ils vénéraient, mais en voulant ressusciter un art mort, ils en avaient, pour ainsi dire, fait naître un autre à leur insu. Leur génie musical, essentiellement scénique et expressif, l'avait emporté sur les vaines spéculations archéologiques : au lieu de tragédies et pastorales d'après l'antique, ils avaient trouvé le drame lyrique et avec lui la vérité d'expression et l'accent passionné, sans lequel il n'est pas à proprement parler d'opéra. Qu'ils se soient laissés entraîner à l'amour de la virtuosité, à la recherche de ce doux gazouillement de notes, dont le sens n'est pas toujours bien défini et qu'on a trop souvent décoré du nom de mélodie, qu'ils aient créé, pour le plus grand mal de la musique, ce qu'on appelle le dilettantisme, c'est ce qu'il ne nous appartient pas d'examiner; mais il n'en est pas moins vrai que c'est à eux que nous devons la vérité d'expression et le sentiment de la ligne mélodique, sentiment qu'ils ont possédé de tout temps à un très-haut degré. Pour exprimer la passion, il n'est, il faut bien le dire, qu'un seul instrument, la voix humaine : c'est ce que les Italiens comprirent les premiers, et, en musiciens de génie, ils allèrent en cela même jusqu'à l'excès : dans leur amour pour la voix humaine, ils prirent la cause pour l'effet, laissèrent la virtuosité usurper la place de l'expression et l'art du chant, qui ne devait être qu'accessoire, supplanter la musique. Chez un tel peuple les instruments ne devaient jouer qu'un rôle bien secondaire. Ce rôle, Doni le définit clairement, lorsqu'il dit que l'orchestre doit être suffisant pour soutenir les voix, sans être assez intéressant pour distraire l'auditeur et l'empêcher de prêter toute son attention au chanteur. Dans de telles conditions, l'instrumentation devait être bien peu de chose, bien plus on ne la souffrait que comme un mal nécessaire. Soutenir la voix, l'accompagner en humble servante, lui servir de repoussoir, tel était le modeste rôle qui lui était réservé. Étant donné ce système, la basse continue présentait d'inappréciables avantages : aussi les musiciens italiens s'en emparèrent-ils avec empressement; ils abandonnèrent peu à peu

tous les instruments qui pouvaient porter ombrage au favori, ils ne gardèrent que la basse continue et le quatuor à cordes qui soutenait les voix sans les couvrir. Ce ne fut qu'avec le temps qu'ils réintroduisirent dans leurs orchestres des engins sonores qu'ils avaient mis de côté, et il fallut plus d'un siècle pour qu'ils comprissent quelle force ajoutait à l'expression la variété des timbres, et encore ne surent-ils que rarement tirer parti de cet art qu'ils avaient emprunté aux Allemands.

Le génie de ces derniers les entraîna vers les rêves de la musique pure plutôt que vers le réalisme du drame : pour se livrer à l'inspiration de leur génie, pour pouvoir suivre jusqu'à l'infini le développement de la pensée musicale, ils sentirent qu'il fallait conserver le plus d'instruments possible et, par une sorte de prescience, ils surent, dès le XVIIe siècle, garder les timbres multiples que la Renaissance leur avait légués. A l'heure où l'Italien créait le drame lyrique, l'Allemand jetait les fondements du style symphonique, à l'église, dans les motets avec grands chœurs et orchestre ; au concert, dans les airs de danse et les pièces instrumentales. Il n'est pas à dire pour cela qu'ils aient complétement abandonné la voix humaine, mais, tout en lui laissant une belle place dans l'art, ils surent la subordonner aux nécessités de la musique. A l'encontre des Italiens, ils la traitèrent comme un instrument d'une merveilleuse souplesse, à la vérité, mais jouant simplement sa partie dans le grand concert. Chez les Italiens la voix humaine régnait seule en souveraine, chez les Allemands elle était le premier des instruments, mais parmi ses égaux, *primus inter pares*. Dans de telles conditions la basse continue fut comme le lien qui unissait entre eux les timbres de l'orchestre, en permettant au musicien de les asseoir sur une base solide (1).

(1) Au moment où nous publions ce travail, un article développé sur la basse continue et sur Viadana vient de paraître récemment, en 1877, dans *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig.

CHAPITRE III.

L'ORCHESTRE DANS L'ÉCOLE ITALIENNE PENDANT LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES JUSQU'A PERGOLÈSE. — SIMPLIFICATION DE L'INSTRUMENTATION. — NAISSANCE ET PROGRÈS DE L'ACCOMPAGNEMENT. — MONTEVERDE, PERI, CACCINI, LANDI, CAVALLI, SCARLATTI. — LES ÉCOLES DE VIOLON ITALIENNES.

Il est généralement admis que l'instrumentation n'existe pas dans l'école italienne. L'orchestre pour les musiciens de ce pays est un instrument aux sonorités douces et discrètes, au timbre faible et sans éclat, une vaste guitare bonne tout au plus à soutenir de ses accords la voix des chanteurs. Il en fut ainsi en effet pendant longtemps, et à partir des premières années du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, où l'orchestre italien est devenu plus bruyant, sans être pour cela plus symphonique, le style instrumental des maîtres ultramontains n'offre qu'un intérêt des plus secondaires. Mais il n'en est pas de même pour la musique écrite par les premiers fondateurs de l'opéra moderne et, sous ce rapport, le XVIIe siècle est une des périodes historiques les plus intéressantes de notre art.

En Allemagne, nous verrons l'orchestre grandir chaque jour, s'asseoir sur des bases solides, se moderniser, en un mot, sans pour cela rien perdre des forces instrumentales que le XVIe siècle a léguées aux âges qui l'ont suivi. En Italie, au contraire, l'orchestre, riche d'abord de sonorités multiples, acquerra, à la vérité plus de cohésion, mais au détriment de la couleur et de la variété. Le quatuor à cordes va se former, vrai quatuor d'accompagnement, merveilleusement propre à soutenir les voix, mais tous les instruments, trombones, cornets, flûtas, heutbois, trompettes, seront retranchés un à un de cette masse sonore que nous avons entendue résonner au XVIe siècle. Comment

les Italiens avaient-ils consenti à abandonner ce luxe instrumental dont ils semblaient si fiers. C'est qu'un art était né dans l'art même; plus ils s'étaient éloignés du temps où la recherche de l'expression était leur seul souci, plus, guidés par leur génie, ils avaient donné dans la musique la première place à l'art vocal. La voix humaine est un tyran et un tyran jaloux, à mesure que sa puissance devenait prépondérante, les instruments qui lui portaient ombrage étaient bannis tour à tour, et lorsque vint le XVIIIe siècle, l'âge d'or de la virtuosité, l'orchestre s'était tu, pour ne laisser entendre que la voix pure, éclatante et fraîche d'un soprano.

Ce ne fut pas sans lutte que cette révolution s'opéra. Les vieilles traditions instrumentales du moyen âge et du XVIe siècle persistèrent longtemps. Dans la partie dramatique de la tragédie lyrique l'instrumentation fut réduite d'assez bonne heure (vers 1625) à l'orchestre à cordes, mais, pendant longues années et surtout au moment où les fêtes musicales étaient encore données par les riches particuliers ou par des villes, on vit un somptueux déploiement de forces instrumentales, dans les ballets, dans les représentations de fêtes ou de triomphes et cela dura jusque dans la dernière période du XVIIe siècle. C'est ainsi qu'en 1680, on cite un pompeux cortége dans lequel figuraient un chœur de cent femmes, cent soldats, cent hommes à cheval, quarante joueurs de cornets à cheval, six trompettes à cheval, six tambours, six joueurs de sacquebute, six menestrels jouant des instruments turcs, six autres jouant de la flûte octave, six cymbaliers, six cochers pour le triomphe; mais, dans ces opéras que Castil-Blaze eut à bon droit traités d'*opéras franconi,* la partie dramatique de la musique était traitée de la manière la plus simple. Il en était à ce moment, pour les instruments à vent, ce qu'il en est encore aujourd'hui pour les instruments nouveaux, ou inusités; le compositeur ne les employait plus que dans les occasions rares, pour ajouter à la pompe décorative des marches ou des cortéges, et sur la scène sans les mêler à l'orchestre.

L'analyse de quelques œuvres de cette période nous permettra de suivre de plus près l'histoire de la révolution instrumentale en Italie. Nous passerons rapidement sur les premières années du

XVIIe siècle. Un grand progrès s'était accompli dans l'expression, dans la mélodie, dans la forme du drame lyrique, mais, au résumé l'orchestre des créateurs de l'opéra diffère bien peu de celui des vieux maîtres du XVIe siècle. Est-il besoin de reproduire après tant d'autres la liste des instruments employés par Monteverde pour son *Orfeo ?* Est-il besoin de montrer au lecteur, après MM. Fétis, Chouquet, Gautier, etc., Orphée soupirant au son de deux contrebasses de viole, le chœur des esprits infernaux répondant par ses deux régales de bois aux quatre trombones de Pluton ? Glissons sur ces détails maintenant trop connus et arrivons au moment où l'orchestre moderne italien se prépare à prendre naissance.

De 1620 à 1630, les morceaux écrits pour cordes seules deviennent plus nombreux, à l'église comme au théâtre. Grandi, dont la Bibliothèque Nationale possède plusieurs partitions, et qui mourut en 1630, semble avoir le premier donné l'exemple de la modération dans l'emploi des timbres variés. Ses *missæ concertatæ*, à quatre voix, ouvrage posthume, publié en 1637, sont écrites pour premier et second violons, violone ou théorbe, et basse continue d'orgue; ses motets à une et deux voix (Venise, 1626) sont composés dans le même système; déjà la forme du vieux contrepoint est changée, pour donner plus de relief à la mélodie; peut-être faut-il reprocher à Grandi d'avoir été un des premiers à imprimer à l'art religieux ce cachet trop mondain qui est souvent le défaut de la musique sacrée italienne, jusqu'à notre époque, sans exception, mais il n'en est pas moins vrai que nous devons le compter parmi les novateurs de l'orchestre.

Le *San Alessio* de Landi (1634) marque une date dans l'histoire de l'instrumentation en Italie. Cette partition précieuse, dont la Bibliothèque nationale possède un exemplaire, est intitulée : *San Alessio, Dramma musicale dell'.. Cardinale Barberini, Musica de Stefano Landi; Roma, Paolo Masatti,* 1634, in-fol. Les instruments à vent, en cuivre et en bois, sont bannis de l'orchestre de Landi, mais les familles des cordes y sont encore richement représentées. Le prologue est précéd d'une ouverture écrite dans le style madrigalesque, et dont le principal effet consiste dans les oppositions de piano et de forte; à la fin une sorte de *coup*

de fouet d'un mouvement plus vif, semble placé là pour réveiller l'auditeur. Voici en quels termes Landi énumère lui-même les instruments qui sonnent dans son ouverture et qui forment son orchestre pendant le reste de l'opéra : « *Sinfonia per introduzione del prologo, a tre violini, arpe, lauti, gravicembali, tiorbe, voloni et lyra.* »

Ces instruments sont ainsi disposés sur la partition :

1° violino.
2° violino.
3° violino.
Arpe.
Liuti.
Tiorbe.
Violoni.
Lyra.
Basso continuo per gravicembali.

Le chœur d'introduction, écrit en style madrigalesque et assez bien développé, est soutenu par le luth, le théorbe, la harpe et la basse continue.

Les différents morceaux de cet opéra ne manquent pas de variété. On y trouve des duos comiques, comme la scène des deux pages au premier acte, des airs d'expression comme les plaintes de la mère d'Alexis au commencement du second. Des ritournelles de violons coupent les différents fragments de la mélopée. Un trio est accompagné par le clavecin, la harpe et le luth, un chœur dansé, à six voix, a pour orchestre les clavecins seuls. Au troisième acte, un trio pour deux soprani et un ténor est écrit sans accompagnement. Le finale de cette œuvre intéressante offre le déploiement de toutes les forces musicales de l'époque. Les anges, dans les nuages, chantent la gloire de saint Alexis. Le chœur est à quatre parties et à voix égales, les trois violons marchent à l'unisson des trois soprani, les luths, théorbes, harpes, chantent avec l'alto ou font la basse.

San Alessio fut joué à Rome, sous les auspices du cardinal Barberini, à l'occasion d'un voyage du prince Alexandre-Charles de Pologne en Italie. Un ouvrage curieux décrit longuement ces fêtes et dans les planches de cette description, on voit un ballet

pastoral ; pendant que les bergers dansent, cinq autres chantent, accompagnés par un harpsichorde, une basse de viole à quatre cordes, et un théorbe. Plus loin, un navire, aux armes des Colonna et des Barberini, porte un groupe de musiciens, une viole, une harpe et un luth, accompagnant une chanteuse. La nef est suivie d'une petite barque où l'on voit une régale avec son souffleur, une basse de viole, une viole de bras et un théorbe. La régale nous paraît faire, dans cette occasion, une de ses dernières apparitions (1).

C'est ainsi vers cette époque que nous voyons former l'accompagnement et le récitatif obligé.

Ce n'était pas tout d'avoir rendu l'orchestre plus propre à accompagner et à faire ressortir les voix, il fallait encore trouver les formules d'accompagnement pour enrichir le chant. Les violons doublant les parties vocales, ou plaquant les accords, étaient d'une insupportable lourdeur, qui ne tardait pas à engendrer la monotonie ; il fallait les séparer des voix, leur donner un dessin spécial, qui permît de les varier sans nuire au chanteur, en un mot créer des formules d'accompagnement. Antonio Naldi dit le Bardello, au commencement du XVIIe siècle fut un des premiers dans l'art d'accompagner. Il savait, avec un goût exquis, choisir les parties intermédiaires, si utiles à l'harmonie, aussi passa-t-il pour le plus habile accompagnateur de son temps. En 1640, le théoricien Doni (nous dirions aujourd'hui le critique) posa les règles de l'art de l'accompagnement, et, en discutant de l'emploi des instruments dans la musique dramatique indiqua clairement la voie à suivre. Il conseillait d'écrire d'abord sous le chant la basse continue, puis de broder dans la partie de violon un dessin assez varié, pour éviter la monotonie, pas assez cependant pour attirer l'attention de l'auditeur. Ces variations n'étaient autre chose que les diminutions, dont on fit tant usage dans la musique vocale et instrumentale, mais l'application de ces diminutions aux parties de *ripieni* était déjà un pas vers une forme nouvelle de l'accompagnement des voix. Doni appuyait sa démons-

(1) *Festa fatta in Roma alli* 25 *di febraio* 1634, *e data in luce da* Vitale MASCARDI ; Roma (1635). In-4, fig.

tration, sur un exemple dans lequel il décomposait pour ainsi dire le chant (*favella*) et l'accompagnement (1).

En effet le mot *favella* était bien le mot propre; à ce moment encore le chant était la traduction musicale de la parole, c'était la mélopée, c'était le récitatif. L'air s'est formé, la mélodie s'est développée, le récitatif est resté. Nous raconterons dans un autre travail, par quelles suites de péripéties l'art du chant passa, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, mais il est bon de voir en quelques lignes ce que fut le récitatif obligé et quelle fut la part de l'orchestre dans cette partie importante de la déclamation lyrique. Le récitatif, sous quelque forme qu'il se présente à nous, nous vient directement des créateurs primitifs de l'opéra. C'etait à la mélopée qu'ils avaient donné la première place dans le drame lyrique. C'est elle, au résumé, que nous retrouvons encore dans les grandes œuvres réellement expressives des vrais maîtres de l'art musical. Lully, Scarlatti, Rameau, Haendel, Gluck, l'enrichiront en lui donnant plus de mouvement, plus de rhythme et de variété, mais elle se ressentira toujours de sa première origine. A côté de l'ancienne mélopée, on avait créé une sorte de récitatif à l'ambition moins haute, et qui tenait place entre la parole et le chant, dans les moments où la musique n'avait pas besoin d'employer toutes ses forces et tout son prestige. Ce récitatif, accompagné d'une simple basse, est venu jusqu'à nous, dans les partitions italiennes; c'est ce que nous appelons le *recitativo secco*. Suivant les besoins de l'expression, il se combina avec la mélopée dramatique, il devint plus incisif, plus mélodique, et bientôt on sentit la nécessité de lui donner plus de force et plus d'importance, en lui prêtant le concours de l'orchestre. Le récitatif ainsi accompagné, et qui peut si souvent se confondre avec la mélopée, fit sa première apparition dans le *San Alessio*. Ce début était timide il est vrai, mais nous le retrouvons plus développé dans l'*Armide* de Lulli et, à partir de cette époque, son importance grandira chaque jour. Fredericci contribua puissamment à donner à la déclamation plus de variété, et à la couper par des ritournelles d'orchestre. Dans son oratorio

(1) DONI, *Annotazioni sopra il compendio dei genere e dei modi della musica*; Roma, 1640, in-4°, page 376 : Discorso 6, sopra il recitare in scena, con l'accompagnamento d'istrumenti musicali.

de *Santa Cristina* (1676) l'orchestre se compose de deux violons ténors et une basse, les violons ne chantent pas toujours avec la voix, mais interrompent le chant en répétant quelques fragments de la mélodie vocale. La même année, dans son oratorio de *Saint Jean-Baptiste*, Fredericci fit entendre un air à huit parties, dans lequel l'accompagnement était ingénieusement disposé pour violon et violoncelle *del concertino*, deux violons ténors et basses du *concerto grosso*. A cette époque déjà, comme on peut le voir, on distinguait, ainsi que le faisaient encore les Italiens, il y a quelques années, le petit orchestre d'accompagnement (*concertino*) de la masse symphonique (*concerto grosso*). Scarlatti (1649-1725), donna l'impulsion la plus forte à cette partie de la musique et créa définitivement le récitatif obligé. C'est dans son oratorio de *Theodosia* qu'il introduisit les nouveaux récitatifs, et au lieu de l'harmonie simplement plaquée sous le chant par les instruments, chercha à varier les accompagnements, en brodant à l'orchestre des dessins distincts, et des mouvements différents dans la marche des parties.

A partir de 1634, l'élan donné à la musique par les Italiens devient plus grand et les œuvres se pressent chaque jour plus nombreuses. C'est aussi à cette époque que se forma l'orchestre de Carissimi qui fut aussi celui de Lulli et de Charpentier. Lisez le fameux motet de Carissimi : *Turbabuntur impii* ; voyez ces cinq parties de violes et de violons, dessus, quintes, ténors et basses, vous retrouverez l'orchestre de Cavalli, l'orchestre en un mot sur lequel les musiciens de l'avenir asseoiront définitivement leur instrumentation. Lorsque Maugars voyageait à Rome en 1639, ce furent les symphonies écrites de la sorte qui le ravirent en extase. « Dans les antiennes, dit-il, ils firent de si bonnes symphonies, d'un, de deux ou de trois violons, avec l'orgue et de quelques archiluths, jouant de certains airs de mesures de ballet, en se répondant les uns aux autres que j'en fus émerveillé. » Ce que les Italiens de cette époque pensaient de la musique instrumentale est assez curieux à noter. « Vous ne sauriez croire, Monsieur, dit Maugars, l'estime que les Italiens font de ceux qui excellent sur les instruments, et combien ils prisent plus la musique instrumentale que la vocale, disant qu'un homme seul peut produire de plus belles inventions que quatre voix ensemble et qu'elle a des charmes et des licences que la vocale n'a pas. »

Quelques opéras, pris parmi le grand nombre de ceux qui furent composés de 1640 à 1700, nous permettront d'étudier de près l'instrumentation de cette école italienne qui commence à Landi et Cavalli, pour finir à Scarlatti.

La partition de *Serse*, de Cavalli, offre pour nous d'autant plus d'intérêt, que joué à Paris, par ordre de Mazarin en 1660, cet opéra marque la troisième tentative faite par les chanteurs italiens pour importer leur art dans notre pays. On sait que déjà, en 1645, ils avaient fait entendre la *Finta Pazza*, et en 1647, un *Orfeo*. Au point de vue des voix cette partition, dont Lulli écrivit les ballets, offre un grand intérêt, mais il faut l'avouer, l'orchestre y est déjà moins varié que dans le *San Alessio;* il est réduit au quatuor et à la basse continue, et si, au second acte, nous trouvons un air de ténor (*Gia la tromba*), accompagné par les fanfares de trompettes, nous n'avons que peu de choses à signaler dans le reste de l'œuvre. Cependant les compositeurs se montraient déjà d'une certaine hardiesse dans la manière d'écrire pour des violons et ce même Cavalli avait, dans l'*Eritrea*, écrite deux ans avant *Serse*, en 1652, confié à ses violonistes des passages qui exigeaient déjà unecertaine habileté.

Melani (Jacopo), en 1651, composa *Ercole in Tebe*, opéra de circonstance, dans lequel le compositeur, tout en donnant la première place aux voix, n'avait pas craint d'écrire des airs de ballet et des pièces instrumentales, où se retrouve encore quelque chose des traditions du seizième siècle; c'est ainsi que pendant la scène de l'enfer, un chœur de démons est accompagné d'une façon pittoresque par les cornets et les trombones.

En 1662, Bontempi fit représenter à Dresde un opéra qui eut du succès et fut imprimé. Il en avait écrit en même temps les paroles et la musique. Bontempi était, pour son époque, ce que nous appelons un savant et connaissait bien les secrets de son art. De plus il écrivait pour des Allemands qui, jusqu'à l'ivasion de l'italianisme au XVIIIe siècle, exigeaient une musique relativement riche et nourrie. Bontempi, dans sa préface, a rédigé une sorte de poétique dans laquelle il déclare qu'il abandonne tout à fait le style madrigalesque, tant pour les voix que pour les instruments. « Pour ne pas confondre, dit-il, la scène avec l'oratorio et le théâtre avec l'église et la chambre, je n'emploie pas

certaines modulations, d'après lesquelles se forme la *tessitura* des imitations, ou des mouvements contraires dans les sujets. » Quelques pages de cette partition sont assez réussies, comme le quatuor du jugement de Pâris, la rencontre de Pâris et d'Hélène, mais l'orchestre se simplifie de plus en plus et, outre que nous ne trouvons plus d'ouverture, l'orchestre est réduit à son état le plus rudimentaire. Du reste, en mars 1681, le correspondant du *Mercure de France* écrivait : « La symphonie des opéras de Venise est composée de plusieurs clavecins, épinettes, théorbes et violons, qui accompagnent les voix d'une justesse merveilleuse. »

C'était en effet ces instruments qui à cette époque formaient l'orchestre d'accompagnement. Sous ce rapport, la *Partenope* de Mangi (1699) est assez curieuse. Un air de soprano est accompagné par le violoncelle et le luth du concertino. Plus loin, la même voix est accompagnée par trois violoncelles. Enfin, sous un trio, le théorbe solo brode un accompagnement d'un joli dessin. Constatons toutefois dans quelques passages de cette œuvre la présence des trompettes et des hautbois et notons un air de soprano soutenu par les flûtes, les hautbois, les premier et second luths, les violons en arpéges et les altos.

Je passe rapidement sur l'*Olimpia* de Freschi, sur l'*Idalma* de Pasquini, sur le *Muzio Scævola* (1696), sur la *Semiramide* d'Aldovrandini. Tous ces opéras, littéralement bondés de vocalises, ne diffèrent entre eux que par l'importance donnée à certains rôles, suivant le chanteur ou la cantatrice que le compositeur avait sous la main et ne présentent guère d'intérêt au point de vue de l'orchestre. Un autre opéra d'Aldovrandini, *Cesare in Alessandria* (Naples, 1700), est écrit à la vérité dans le même style, mais il offre une certaine variété dans les accompagnements et mérite de nous arrêter un instant. C'était l'époque des grandes virtuoses du violon, comme des grands virtuoses du chant. Corelli avait créé la nouvelle école italienne de violon et on peut juger, en lisant la partition d'Aldovrandini, avec quelle hardiesse les violonistes de cette époque attaquaient des difficultés qui feraient peut-être hésiter des virtuoses contemporains. Un air de soprano est soutenu par la basse continue et un violon solo, dont le dessin d'accompagnement nous paraît curieux pour l'époque. Outre qu'il monte jusqu'au 2e *la* au-dessus de la portée, il n'arrive à cette

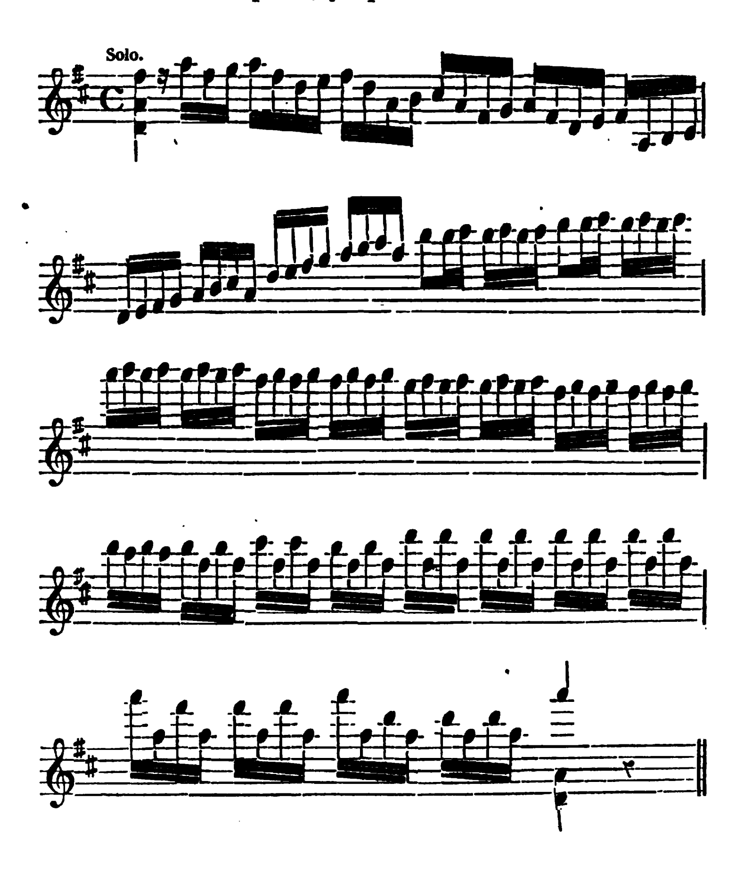
cime qu'en enjambant les intervalles les plus disjoints, en s'appuyant à la vérité sur la corde *la* à vide, ce qui diminue considérablement la difficulté, mais il n'en est pas moins bon à signaler. Voici ce passage :



Dans la même partition, on trouve les contre-basses employées sans clavecin (*contrabassi senza cembalo*). Du reste, si les Italiens avaient abandonné une partie des instruments du XVIe siècle, du moins ils se livraient, avec les violons, aux fantaisies pittoresques les plus singulières. C'est ainsi que Raguenet cite avec admiration, dans son *Parallèle*, un air qu'il entendit dans une église. Sur ces paroles *Mille saette* (mille flèches) le compositeur avait trouvé bon d'écrire un grand nombre de traits rapides de violon, qui représentaient la grêle de flèches acérées, dont parlait le poëte.

Les œuvres de Scarlatti présentent encore de la variété dans l'instrumentation, mais, à partir de ce maître, l'orchestre perd tout son coloris, pour devenir uniquement accompagnant. Dans les *Nozze coll' nemico*, un violoncelle solo, un violon et un luth soutiennent le soprano. Un air de facture à fioritures, intitulé *le Rossignol*, le premier modèle des airs de *rossignol*, est écrit avec un violon et un luth et la ritournelle exécutée par tout l'orchestre. Le violon lutte avec la voix, par ses trilles, ses traits, ses vocalises, et semble représenter le rossignol répondant aux notes perlées de la chanteuse. Dans *Laodicea e Berenice*, Scarlatti écrivit un accompagnement de violon obligé, tellement difficile, que Corelli, dit Fétis, manqua le passage à la répétition générale.

La Bibliothèque nationale possède cette partition de *Laodicea*. En effet on y trouve accompagnant un air, un dessin de violon, montant en trilles rapides, jusqu'au contre-*si*



De plus il est surchargé d'effets pour triples et quadruples cordes.

A partir de ce moment, l'opéra italien cesse de nous intéresser, c'est une longue cantate écrite uniquement en vue d'un virtuose, ou pour mieux dire c'est un véritable pastiche, dans lequel la musique est sans importance. Raguenet, malgré sa partialité en faveur des Italiens, nous montre comment ceux-ci le plus souvent montaient un opéra, et il faut avouer que les choses sont

restées longtemps dans l'état où l'auteur du *Parallèle* les avait trouvées : « Quand l'entrepreneur d'un opéra a rassemblé sa troupe dans quelque ville, il choisit pour sujet de son opéra la pièce qui lui plaît, comme *Camille, Themistocle, Xerces* ; mais cette pièce n'est qu'un canevas qu'il étoffe des plus beaux airs que savent les musiciens de sa troupe, car ces beaux airs sont des selles à tous chevaux.... et il n'y a point de scène à la fin de laquelle les Italiens ne sachent trouver place pour quelqu'un de ces airs. » On comprend qu'avec un pareil système de composition, l'instrumentation de ces opéras ne devait être ni bien expressive, ni bien pittoresque.

A partir de Scarlatti, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, nous aurons peu de chose à noter sur l'instrumentation en Italie, la grande école du chant va tout absorber, les maîtres virtuoses se presseront en foule : Legrenzi, Lotti, le maître de Galuppi, Buononcini, Logroscino, Vivaldi, Porta, Porpora, Leo, rempliront de leurs œuvres les théâtres de l'Italie et verront leur musique portée aux nues, mais c'est en grande partie au style vocal et aux chanteurs que seront dus ces succès. L'harmonie des maîtres de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe est, à la vérité, correcte, fine et d'une extrême distinction, mais, sauf plus de liberté dans les formes d'accompagnement, les progrès de l'instrumentation sont peu sensibles et nous devrons arriver jusqu'à Pergolèse, Majo, Jomelli pour entrer dans une voie nouvelle et marquer un véritable progrès dans l'art de traiter l'orchestre à l'italienne et par rapport aux voix.

Il faut le dire, les maîtres avaient trouvé de puissants auxiliaires dans les virtuoses contemporains et jamais Scarlatti n'eût osé écrire les difficultés dont sont hérissées ses parties de violon si la grande école de violon italienne, dont Corelli est le plus célèbre représentant et qui avait pris naissance au milieu du XVIIe siècle, ne lui avait donné des symphonistes capables d'exécuter ses œuvres. Il n'appartient pas à notre sujet de traiter de la sonate et de la musique de chambre ; cependant, nous ne pouvons nous dispenser de rappeler en quelques mots les noms et les travaux des premiers maîtres italiens qui créèrent le style de violon et dont les œuvres ne furent pas sans influence sur l'instrumentation, sur les progrès de l'art d'accompagner à l'orchestre et sur

la symphonie. Tels nous avons vu les Italiens dans la musique vocale et dramatique, tels nous les retrouvons encore dans leurs compositions pour le violon. Laissant aux Allemands la recherche du son simultané, ils ne tardèrent pas à dégager la ligne mélodique des limbes du vieux contre-point, sans pour cela négliger la pureté et l'élégance des formes harmoniques, car il est à remarquer que toute leur musique de chambre est écrite avec la plus grande finesse de style.

C'est à la musique de danse que furent empruntées les premières compositions pour le violon : c'est de là que devait naître le rhythme sans lequel il n'est pas de mélodie, puis, l'expression faisant chaque jour plus de progrès, les violonistes empruntèrent à la musique vocale nombre de formules qu'ils appliquèrent à leur instrument. Réservant les compositions sérieuses à la pompe du service divin, ils créèrent ainsi la *musica di chiesa,* différente d'abord de la *musica di camera,* mais, vers la fin du XVIIe siècle, ils réunirent les deux genres, mariant habilement les tours de l'expression mélodique, aux légèretés et aux élégances des formes de la danse et donnèrent ainsi naissance à la musique de chambre en même temps qu'ils préparaient les voies à la symphonie (1).

Gabrielli et Monteverde restèrent encore attachés aux vieilles traditions du XVIe siècle, et chez eux la musique de violon ne fut en réalité autre chose que la transcription des pièces vocales sans dessin mélodique bien arrêté. Biaggio Marini commença le premier à dégager le violon du style madrigalesque ; il était né à Brescia à la fin du XVIe siècle; il jouait de plusieurs instruments, mais c'est pour le violon qu'il écrivit plus spécialement ; il mourut en 1660. C'est dans son troisième œuvre (2) qu'on trouve pour la première fois les traces de la naissance du style de violon.

(1) Voyez les histoires de la musique de Burney et de Hawkins. — FÉTIS, *Notice biographique sur N. Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon;* Paris. In-8°. — Voir surtout, au sujet des écoles de violon, les récents ouvrages de M. Wasielewski, les plus complets sur la matière : *Die Violine und ihre Meister;* Leipzig, 1869, in-8° ; *Die Violine im XVIIe Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition;* Bonn, 1874. In-8°, avec atlas in-fol. oblong.

(2) *Arie, madrigali e correnti a* 1, 2, 3 ; Venise, Gardane, 1620.

Ce recueil contient, outre six pièces purement instrumentales, des airs de danse comme la *Martiaga*, la *Courante*, l'*Avogradina*, la *Chizzola*, la *Gagliarda* et une *Romanesca*. Ce dernier morceau est des plus intéressants ; il se compose de quatre parties différentes, offrant un certain développement ; dans la Gagliarda, on lit une variation du thème principal, et tout ce petit morceau semble indiquer de réelles tendances vers la création d'un style mélodique plus dégagé des lourdes formules du XVIe siècle. La *Sfera armoniosa* de Quagliati (Rome, 1623) marque un nouveau progrès, quoique le style madrigalesque y domine encore. C'est surtout dans la *Toccata*, avec accompagnement de théorbe, qu'on peut deviner le rôle que jouera plus tard le violon comme instrument solo. Carlo Farina de Mantoue, violoniste au service du prince de Saxe, contribua aussi à perfectionner le style de violon ; mais, plus amoureux de l'étrangeté que de la pureté de la forme, il a laissé des œuvres qui furent plus propres à former d'habiles exécutants qu'à servir de modèles aux compositeurs. Une singulière recherche du genre imitatif se remarque dans ses pièces ; une entre autres est intitulée : *Ander theil neuer gagliarden, couranten, franzosischein arien..... quodlibet..... mit vier strumente* (Dresde, 1627) ; elle renferme un curieux morceau qui a pour titre : *Capricio stravagante*. Il est peu de compositions qui méritent à meilleur droit le nom *d'extravagante ;* doubles cordes, imitations de la flûte, du fifre, aboiements de chien, miaulements de chat, cris de coq, tout se trouve dans cette singulière débauche de musique imitative. Nous sommes loin du goût qui a guidé si sûrement les Italiens du XVIe siècle jusqu'à Corelli et ses élèves et quelque chose de la baroque fantaisie allemande a glissé sous la plume de ce Mantouan, qui écrivait pour un prince saxon, mais cette page prouve que les virtuoses de cette époque ne manquaient pas d'habileté à défaut de goût. Giam-Batista, Fontana de Brescia, qui fut malheureusement enlevé fort jeune par la peste, en 1631, et sur lequel Righino a publié une note intéressante en 1641, a laissé un œuvre contenant 18 sonates, dont les six premières sont pour violon-solo et basse continue. Les sonates de Fontana indiquent un nouveau progrès. A l'andante succède un allegro qui, divisant la composition en deux mouvements, lui donne une certaine variété ; les traits sont nombreux et difficiles,

à la vérité, mais bien écrits et se rattachent tous à l'idée mère du morceau; enfin on peut déjà entrevoir dans ces pièces l'origine du concerto ou solo instrumental avec accompagnement d'orchestre.

Après ce maître, les compositeurs de musique de violon se pressent en foule, et le titre seul de leurs œuvres formerait un chapitre ; citons parmi les principaux : Bartolomeo Montalbano de Bologne (1), Tarquinio Merula qui fut un des premiers à écrire dans le goût nouveau de la fugue moderne et du contrepoint conventionnel (2), Massimiliano Neri, le plus intéressant de tous (3), dans son œuvre 2 (4), nous trouvons une sonate, véritable concerto écrit à douze parties, pour deux cornets, quatre trombones, un basson, deux violons, deux violes et un théorbe dans lesquels les violons ont la partie principale.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle la musique spéciale de violon était presque exclusivement composée d'airs de danse, comme les courantes, gaillardes, pavanes et autres, et de ces origines de la musique instrumentale pure nous avons gardé les termes de menuet, gavotte, etc., qui, sans avoir grand rapport avec les danses qu'ils désignaient autrefois, rappellent cependant les premiers temps de la symphonie. Ces compositions portaient indifféremment les noms de *simfonia, capricio, fantasia, toccata, canzone* ou *ricercari;* les cinq premiers mots étaient particuliers aux compositions instrumentales, les deux derniers désignaient des morceaux écrits pour voix et instruments, quelquefois même pour tous les deux à la fois. *Ricercare* disparut bientôt ainsi que *canzone* et le nom de *toccata* ne tarda pas à être réservé aux pièces de clavecin; enfin, vers la seconde moitié du XVIe siècle, *simfonia* désigna soit une ritournelle instrumentale, soit une ouverture. C'est vers 1650 que le mot *sonate* prit son sens spé-

(1) Op. 1. *Simfonie ad uno e duoi violini e trombone con partimenti per l'orgaano, con alcune a quattro viole;* Palerme, 1629.

(2) Op. 1. *Libro delle canzone da suonare a duo e tre violini e basso,* del cavaliere Tarquinio Merula ; Venise, 1639.

(3) Op. 1. *Sonate e canzone a quatro da sonarsi con diversi strumenti, in chiesa e camera, con alcun correnti pure a quatro, que se pove sonarse a tre e a due lasciando fuori le parte di mezzo.* Opera prima di Massimiliano Neri; Venise, 1644.

(4) *Sonate a sonarsi con varii a dodici strumenti;* Venise, 1651.

cial de pièce instrumentale avec accompagnement d'orgue ou de clavecin et même de plusieurs autres instruments. Voici comment Brossard définit la sonate de chambre : « Les sonates de « chambre sont proprement des suites de plusieurs petites piè« ces propres à faire danser et composées sur le même ton ; ces « sortes de sonates commencent ordinairement par un prélude « ou petite sonate qui sert d'introduction à toutes les autres ; « après viennent l'allemande, la pavane, la courante et autres « danses ou airs sérieux. Ensuite viennent les gigues, les pas« sacailles, les gavottes, les menuets, chacones et autres airs « gais, et tout cela composé sur le même ton ou mode et joué « de suite forme la *sonata da camera.* » Au reste la sonate avait empiété aussi sur les droits du *capricio* et de la *fantasia,* car le même auteur nous apprend que le caprice seul réglait au résumé les formes de la sonate et, dans la troisième édition de son dictionnaire, il cite comme modèle celle de Corelli.

Peu à peu les compositeurs eurent l'idée d'approprier aux instruments la mélodie expressive appliquée d'abord au drame et à la cantate. Ces morceaux, d'un caractère mélodique plus élevé, parurent d'abord mieux convenir à la gravité du service divin ; la basse continue était écrite pour orgue et on exécuta ces pièces dans les églises, d'où elles prirent le nom de *musica di chiesa,* par opposition à la *musica di camera,* dont la musique de danse faisait surtout les frais. « La sonata di chiesa, dit encore Brossard, « est une composition pleine de majesté propre à résonner dans « le temple de Dieu. » Cette distinction ne dura pas très-longtemps et, au moment même où Brossard écrivait, les Italiens, confondant les deux genres, enrichissaient la musique de chambre des formules réservées à la *musica di chiesa ;* il est vrai de dire que, par contre, ils introduisaient dans la musique d'église le rhythme profane de la danse et l'expression passionnée du théâtre.

C'est aussi vers la même époque (1660) que les cornets et les trombones disparaissent de la musique italienne pour céder la place aux violons. On le voit, tout tendait à donner au quatuor le rhythme, la mélodie et l'homogénéité qui devaient le rendre propre à être l'accompagnateur par excellence de la voix humaine. Les premiers maîtres de l'école de violon italienne n'a-

vaient pas peu contribué à ce progrès; ceux qui suivirent jusqu'à Corelli prirent une place plus grande encore dans l'invention des formules d'accompagnement. Parmi les plus célèbres de cette seconde période il faut compter Legrenzi, dont le premier œuvre parut en 1655, et G. B. Vitali (1) qui commença à emprunter à la sonate d'église quelques-unes de ses mélodies expressives et donna un véritable développement à ses compositions. Dans son huitième œuvre (2), on trouve un caprice à double allegro. Un autre ouvrage (3) contient une pièce à trois parties, où un presto, succédant à un adagio et à un andante, forme une sorte de strette qui sert de conclusion au morceau. Stradella, Mazzonini, marchèrent à pas de géant dans cette voie, et enfin avec Giambatt. Bassani (4), le plus grand prédécesseur de Corelli, la musique de chambre, à peine âgée d'un demi-siècle, se trouva réellement constituée. Torelli termine cette période et sert d'intermédiaire entre l'ancienne école et la nouvelle. Une querelle de mots s'est élevée autour du nom de Torelli. Pendant longtemps Archangelo Corelli avait passé pour l'inventeur du concerto-grosso. Plusieurs historiens ont prouvé que Torelli avait publié son œuvre principal, c'est-à-dire ses *concerti-grossi* (5), deux ans avant ceux de Corelli, mais le nom n'est rien en pareille matière, d'autant plus que, dix-sept ans auparavant, Michelletti avait publié ses *simfonie et concerti a quatro*, et en 1698 ses *concerti musicali*, d'autant plus encore que le mot *concerto* se rencontre souvent dans la phraséologie musicale du XVIIe siècle. Ce qui est plus important, ce qui fait la gloire de Giuseppe Torelli, c'est d'avoir fixé la forme du grand solo de violon et d'avoir ouvert la voie à l'élève de Bassani, à Archangelo Corelli, le père des violonistes modernes, compositeurs ou virtuoses. Nous pouvons faire remarquer que c'est vers la fin du XVIIe siècle que

(1) Op. 1. *Correnti e balleti da camera a due violini, col suo basso continuo per spinetta o violone*; Bologne, 1666.

(2) *Balletti correnti e capricci per camera a due violini e violone*; Venise, 1683.

(3) *Sonate alla francese e a l'italiana a sei stromenti* (3 *violini, alto viola, tenore viola e spinetta o violone*); Modene, 1684.

(4) Op. 1. *Balletti, correnti, gighe e sarabande a violino e violone, overo spinetta con il secondo violino a bene placito*; Bologne, 1677.

(5) GIUS. TORELLI, *Concerti grossi con una pastorale*; Bologne, 1709.

nous voyons le violoncelle prendre sa place dans la musique de chambre (1).

Nous voici arrivés à Corelli, et dans ce rapide aperçu quelques lignes ne suffiraient pas à étudier ce grand maître ; aussi devons-nous nous arrêter devant ce nom, au moment où la musique de chambre, dont nous n'avons pas l'intention de raconter les péripéties diverses, est définitivement fixée.

(1) MICHELLETTI, *Concertino per camera a violino e violoncello*; 1696. op. 4.

CHAPITRE IV.

L'INSTRUMENTATION EN FRANCE PENDANT LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. — CAMBERT, CHARPENTIER, LULLI, CAMPRA, LALANDE, MARAIS, MONTÉCLAIR. — LES VIOLONISTES. — RAMEAU.

Tandis que l'Italie et aussi l'Allemagne voyaient naître l'art instrumental moderne, que faisait la France qui pendant les xve et xvie siècles avait brillé au premier rang, la France, qui, avec Baïf, avait été la première à organiser l'opéra, la France qui, à la fin du xvie siècle, n'était pas restée la dernière et pouvait opposer aux grandes fêtes italiennes ces somptueuses représentations musicales de *Circé* et du *ballet de la Royne?* Victime des sanglantes guerres de religion, notre pays était resté stationnaire et nous avions même abandonné les conquêtes que les maîtres français du xvie siècle avaient faites dans le domaine de l'art. Lorsque la paix fut rétablie, lorsqu'on put penser de nouveau aux douces jouissances artistiques, ce ne fut point vers la musique que se tourna notre génie, ce ne fut ni en Italie ni en Allemagne que nous prîmes nos modèles, ce fut en Espagne ; et à cette époque, la magnifique école Espagnole qui pendant les xve et xvie siècles avait donné tant de maîtres à l'Italie et au monde entier était à peu près disparue. Aussi vit-on la musique faire peu de progrès pendant tout le temps que dura l'influence espagnole. Livrés à eux-mêmes, sans guides et sans modèles, les musiciens français, fidèles en cela au goût de notre pays, toujours amoureux du flonflon, préférèrent un gai refrain, une mélodie agréable et facile, aux plus belles combinaisons de l'harmonie ou de l'instrumentation. S'ils employèrent les instruments, ils changèrent peu de chose aux procédés en usage au xvie siècle, et, à la lecture des quelques pièces

instrumentales qu'ils nous ont laissées, on se douterait peu qu'une révolution musicale s'est accomplie et que l'orchestre est né. Nous ne trouvons rien d'intéressant pour notre sujet en dehors des ballets de cour et de sérénades pour voix et instruments qui diffèrent peu des compositions du siècle précédent. M. Chouquet a étudié en détail les ballets des règnes de Louis XIII et de Louis XIV, il a donné le tableau de leurs orchestres; aussi ne reviendrons-nous pas sur ce sujet, que M. Ad. Jullien a traité à son tour, mais à un autre point de vue, avec la conscience et l'exactitude qui distinguent tous ses travaux (1). Les œuvres les plus nombreuses de cette époque sont des chansons à boire, à chasser et à aimer, des messes et motets sans accompagnement. Quelques noms ont été tirés de l'obscurité, tels que ceux de Ducaurroy, Boesset, Jacques Mauduit, Lambert, mais, malgré les éloges pompeux de leurs contemporains, aucun de ces compositeurs n'a laissé trace durable de son passage dans l'histoire de l'instrumentation.

La venue des Italiens, appelés en France par Mazarin en 1647, fut le signal du réveil de nos musiciens. Leur influence ne tarda pas à se faire sentir dans le sacré, comme dans le profane ; nous avons déjà vu Dumont, en 1652, appliquer à ses motets la basse continue ; bientôt nous verrons dans le ballet et au théâtre Cambert et Lulli donner l'exemple et créer définitivement dans notre pays l'orchestre dramatique.

Certes, ces maîtres n'inventèrent pas les instruments dont ils se servirent, ils ne furent même pas les premiers à les employer, mais ils furent les premiers, à l'imitation des Italiens, à appuyer la masse instrumentale sur le groupe des cordes, à lui donner une cohésion qu'elle n'avait point eue en France jusqu'à ce jour, enfin à lui confier, en face de la masse vocale, un rôle qui, prenant chaque jour plus d'importance devait successivement, en passant par Charpentier, Marais, Montéclair donner naissance à l'orchestre de Rameau ; il est même juste de dire que si, au point de vue de l'instrumentation, nous avons été devancés par l'Italie, nous avons pris sur elle une revanche éclatante et

(1) *Gazette musicale*, nos 11, 12, 13, 14, 17 et 18, de 1876. Les articles intitulés *le Ballet de cour* (1581-1681).

que moins d'un siècle a suffi pour que l'orchestre français dépassât l'italien en puissance, en coloris et en accent dramatique.

Ce sont les violons qui constituent principalement l'orchestre de Cambert. Divisés généralement en quatre parties ils dessinent un lourd contre-point; quelques passages de flûte viennent éclairer un peu cette brume monotone et jeter quelques rehauts de couleur plus vive sur cette grisaille, mais il est évident que nous sommes encore à l'enfance de l'orchestre et le seul progrès accompli est d'avoir donné à la masse des cordes une cohésion suffisante. Il faut rendre cette justice à Cambert que, dans la forme de ses compositions purement instrumentales, il essaya de trouver un certain développement et de varier ses effets. Pour ne citer qu'un exemple, la première ouverture de *Pomone*, commencée par un canon à quatre parties, se continue par un allegro assez franc, suivi d'un passage en écho dont l'effet dut être grand. La ritournelle de trois flûtes, dont parle Saint-Évremond, et qui excita l'enthousiasme des contemporains de Cambert, est gracieuse à la vérité mais nous lui préférons de beaucoup, pour notre part, l'entrée des bouviers avec les violons, qui a une couleur plus originale que ce trio. Saint-Évremond a dit « qu'on voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, qu'on écoutait la musique avec agrément, les paroles avec dégoût. » Pour nous, qui relisons aujourd'hui ces œuvres deux fois centenaires, nous n'avons rien à changer au jugement de Saint-Évremond. *Pomone* est d'un musicien doué d'un réel sentiment mélodique, mais encore inhabile à manier le petit orchestre qu'il avait entre les mains. La gloire de Cambert est d'avoir, dans ses deux partitions, établi pour la première fois en France l'orchestre sur des bases solides et ouvert toutes grandes les portes à Lulli.

Pour donner à Cambert la place qui lui est due dans l'histoire de la musique instrumentale nous nous sommes reportés au temps où il écrivait, nous lui avons tenu compte de la nouveauté de son œuvre, nous l'avons fait bénéficier des indulgences de l'histoire, mais il n'en est pas de même pour Lulli. Ici nous sommes en face d'un véritable musicien, d'un de ceux dont l'œuvre tient et tiendra toujours une place honorable dans l'art. Je viens d'étudier plus de vingt partitions du maître florentin, opéras, ballets, idylles, divertissements et il n'en est pas une dans

laquelle on ne trouve la marque d'un talent réel et supérieur. Variété dans l'invention mélodique, vérité dans l'expression, richesse dans les rhythmes, coloris dans l'instrumentation, autant du moins que l'époque le permettait, Lulli avait toutes ces qualités et nous sommes bien loin avec lui de *Pomone*, des *Peines et Plaisirs de l'Amour* et de la *Pastorale*. Comme Cambert il fait doubler les chœurs par le quatuor ou, plus souvent, par le quintette des cordes; comme lui naturellement, il forme le fond de son orchestre avec les violons; comme lui aussi, il emploie les flûtes pour les ritournelles ou à l'unisson des cordes; mais combien de nouveautés ne trouvons-nous pas dans son instrumentation, nouveautés complétement étrangères à celle de Cambert? Comme instruments nouveaux citons d'abord les trompettes, les timbales (1), les hautbois, les bassons, plus les instruments de percussion dont Lulli a fait grand usage dans les ballets, le tambour de basque, les castagnettes, les tambours, plus d'autres instruments qui furent plus tard bannis de l'orchestre, mais qu'il employa quelquefois pour donner de la couleur à ses divertissements, comme la musette et la guitare, enfin les trompes de chasse, dont nous trouvons un quintette complet dans le premier intermède de la *Princesse d'Élide*.

Il ne suffisait pas d'introduire à nouveau des instruments, il fallait encore les disposer dans la masse sonore et leur donner leur valeur. Avec Lulli, le coloris musical n'est pas né, il est vrai, mais si le vieux maître florentin avait emprunté aux Italiens quelques-unes des formes de leur style, du moins apprit-il des Français à rechercher la vérité d'expression et à pousser cette recherche jusque dans les détails de son instrumentation. De là ces mille tentatives heureuses de style descriptif que nous trouvons chez lui, de là ces spirituelles surprises qui viennent à chaque pas distraire l'auditeur. Lulli employait rarement ensemble toutes les forces de son orchestre, il préférait la forme du dialogue des instruments entre eux ou des instruments avec les voix. Tantôt ce sont les hautbois et musettes qui se répondent (2), tantôt la masse des violons, trompettes et timbales, est

(1) *Cadmus.*
(2) *Fêtes de l'Amour*, prologue.

ingénieusement éclairée par une vive ritournelle de hautbois (1); pour ces derniers instruments et pour les flûtes, Lulli avait adopté une formule qui jetait une certaine variété sur son instrumentation. Plus d'une fois, après un bruyant tutti, deux flûtes ou deux hautbois à la tierce dessinent une rentrée du plus charmant effet. Quelquefois aussi il écrit tout un morceau pour flûtes ou hautbois (2). Mieux que personne à son époque, il a compris le rôle des flûtes dans l'orchestre dramatique ; tantôt elles se substituent aux hautbois pour donner plus de mordant encore aux sonneries des trompettes et à la voix des violons ; dans ce cas la disposition de ces tutti est remarquable ; deux parties de trompettes, deux parties de flûtes viennent se juxtaposer sur les cinq parties de violons et ont leur basse commune avec celle des cordes (3). Quelquefois aussi le rôle de la flûte est plus spécial et rentre dans l'expression dramatique; combien ces soupirs sont touchants, lorsqu'au 3e acte d'*Isis*, Pan déplore ses malheurs. Deux flûtes à la tierce accompagnent les plaintes du dieu des forêts et l'on sent déjà poindre dans cette page un sentiment vrai de l'expression dramatique à l'orchestre. Du reste cette partition d'*Isis* est une des plus curieuses de Lulli; c'est là qu'on trouve le chœur si connu de *l'hiver*, avec sa symphonie imitative et un chœur de forgerons d'un bel effet. Quel rôle jouent encore les flûtes dans le charmant dialogue qu'elles ont pendant la scène II du 1er acte de *Psyché !* Dans ce quatuor de flûtes Lulli a retrouvé, quoique à son insu, quelque chose du sentiment antique (4). Ces flûtes étaient généralement droites et à bec; mais Lulli ne dédaignait pas non plus d'employer les flûtes d'Allemagné ou traversières ; dans ce cas il les indiquait d'une façon spéciale, et elles servaient de dessus dans le quatuor ou le quintette.

Outre l'emploi des trompettes avec les violons ou dans la masse de l'orchestre, Lulli en a fait usage en les écrivant seules à

(1) *Thésée.*

(2) *Thésée*, IVe acte, scène VIII.

(3) *Thésée*, Ve acte, prélude de la scène VIII. La partition de *Thésée* de Lulli a été réduite récemment pour piano, par M. de Lajarte. C'est la première partition de Lulli réduite en entier. *Thésée* a paru chez l'éditeur Michaelis.

(4) *Triomphe de l'Amour*, prélude pour l'Amour.

trois parties avec basse (1) ou même à cinq (2) ; mais il est fort à supposer que cette basse était composée de violes, car, à moins d'employer les trombones, ce dont nous n'avons pas trouvé de preuve, Lulli n'aurait pu l'écrire avec des trompettes. Du reste les basses des trompettes, lorsqu'à elles quatre elles forment un tout homogène, consistent souvent dans les timbales, accordées à la quinte et à la tonique.

Pour les trompes de chasse, nous ne trouvons qu'un exemple, celui de la *Princesse d'Élide*, mais cet exemple fut imité et nous avons sous les yeux une partition entière, intitulée la *Chasse du cerf* (3), où les trompes tiennent la première place dans l'instrumentation, soit en fanfares, soit avec les voix, soit accompagnées par les violons et les hautbois ; on y remarque un ou deux airs avec fanfares, d'un effet brillant et heureux.

On le voit, Lulli avait fort enrichi l'instrumentation, mais, il faut l'avouer, c'était encore au violon qu'il avait confié ses scènes symphoniques les plus délicates et les plus expressives. Que dire de la gracieuse ritournelle de l'air « Dormez, dormez beaux yeux » des *Fêtes de l'Amour*, de la scène des vents dans *Cadmus*, du prélude de la 3e scène d'*Atys* au 5e acte, de l'air d'*Amadis* « Bois épais, redouble ton ombre », de la jolie scène en écho dans l'*Idylle de Sceaux*, du magnifique prélude si mouvementé et si dramatique de la scène entre Hidraot et Armide, du sommeil de Renaud, enfin du poétique prélude, avec sourdines, de la nuit dans le *Triomphe de l'Amour* ?

Toutes ces pages sont d'une grâce, d'une mélodie, d'un charme de vérité qui permettent de classer Lulli parmi les plus grands musiciens qui ont traité l'orchestre moderne à son aurore.

Nous n'avons pas marchandé les éloges à Lulli, mais, sans vouloir nous poser en redresseur des torts de l'histoire, nous croyons qu'il serait injuste de laisser dans l'ombre deux maîtres

(1) *Les Jeux pythiens, ballet de Cadmus.*

(2) *Ballet du Roy*, 1660.

(3) *La Chasse du cerf, divertissement chanté devant Sa Majesté à Fontainebleau le* 25e *jour d'août* 1708, *mis en musique par M. Morin, ordinaire de la musique de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans;* Paris, Ballard, 1709. In-4° oblong.

français, ses contemporains, qui ne furént pas sans exercer en France une certaine influence sur l'instrumentation au XVIIIe siècle. Je veux parler de Marc-Antoine Charpentier et de Lalande.

Moins fécond et moins varié que Lulli, Charpentier n'avait pas la facilité et l'élégance mélodique du maître florentin, mais son harmonie était plus sévère, son expression plus élevée, plus pathétique et c'est surtout dans l'instrumentation qu'il s'est montré vraiment original. Comme Lulli, Charpentier avait fait ses études en Italie sous Carissimi, il les avait continuées pendant plus longtemps que l'auteur *d'Armide* et une messe à quatre chœurs de Berretta, conservée à la Bibliothèque nationale, prouve qu'aucun des secrets du style vocal italien n'était étranger au compositeur parisien ; cette messe est copiée tout entière de la main de Charpentier, chaque page porte la trace d'une étude approfondie et le manuscrit est terminé par des observations du copiste sur les messes à nombreuses parties, observations pleines de justesse et de sagacité ; sa mémoire était prodigieuse et lorsqu'il avait entendu un morceau, il était capable d'en écrire exactement toutes les parties : c'est ainsi qu'il a rapporté en France plusieurs motets et oratorios de Carissimi qui n'avaient point été imprimés. Du reste, le rusé florentin n'était pas sans connaître la valeur de Charpentier et le jugeait un rival dangereux, car il lui ferma les portes du théâtre, autant qu'il lui fut possible : non content de lui interdire l'accès du public, il le poursuivit sans relâche, causant son renvoi de la chapelle du Dauphin dont il était maître, lui faisant retirer la pension qu'il devait à la munificence du roi. Tant fit-il que pendant longtemps le pauvre Charpentier ne put faire exécuter ses œuvres que dans les colléges des jésuites où il enseignait la musique, ou chez les particuliers comme M. de Rians, procureur du roi au Châtelet, qui fit entendre dans ses salons, pendant le carnaval de 1678, le petit opéra d'*Acis et Galathée.* Charpentier profita à la vérité de la querelle qui s'était élevée entre Lulli et Molière pour écrire la musique du *Malade imaginaire,* mais ce ne fut qu'après la mort de l'auteur d'*Armide* que le compositeur français put se produire à l'Opéra. Charpentier, en retour, haïssait si profondément Lulli, comme homme et comme musicien, que,

pour s'éloigner du style de son ennemi, il fit tous les efforts imaginables, ne craignant pas même quelquefois de tomber dans certains défauts pour éviter toute ressemblance avec son adversaire acharné.

Malgré les difficultés qu'il trouvait à se produire, Charpentier a laissé un œuvre considérable. Il se fit connaître par ses airs à boire, presque tous intercalés dans le *Mercure*, par des divertissements comme ceux de *Circé* et de l'*Inconnu*, où se trouvait la chanson devenue populaire du *Bavolet*, sa musique des pièces de Molière, ses motets et son opéra de *Médée*.

Ce ne fut qu'en 1672 que Charpentier travailla pour Molière ; à cette époque le grand comique, qui avait rompu avec Lulli, résolut de reprendre le *Mariage forcé*, qu'il avait fait jouer en 1664. Soit qu'il ne voulût pas avoir de rapports avec le Florentin, soit que les nouveaux règlements de l'Académie royale de musique lui en fissent une loi, il composa d'autres intermèdes pour sa pièce et le *Mariage forcé*, fut repris, accompagné, dit le registre de Lagrange « de nouveaux ornements dont M. Charpentier avait fait la musique ». Charpentier, paraît-il, s'acquitta de sa tâche fort à son honneur. En rendant compte de la représentation de *Médée*, le *Mercure* de décembre 1693 cite avec éloges la musique du *Mariage forcé*, dans laquelle se trouvait un air italien qui avait un immense succès. A partir de ce jour notre musicien devint le collaborateur attitré de Molière; malheureusement les moments de celui-ci étaient comptés et le *Malade imaginaire* fut la seule œuvre qu'il pût confier à Charpentier. C'est dans ses messes, dans ses motets, dans ses oratorios et dans *Médée* que ce compositeur a montré son habileté à traiter l'orchestre et le sentiment vrai qu'il avait de l'expression instrumentale. Ces motets laissent voir une grande aisance de style, de l'élévation dans la pensée et un emploi heureux des forces de l'orchestre. Parmi ceux que nous avons consultés, il faut remarquer au premier rang le *Reniement de saint Pierre*, véritable oratorio, composition importante et d'une beauté sévère (1). Ces oratorios sont au nombre de quatre : *Dialogue de la Magdeleine et de Jésus-Christ*, le *Sacrifice d'Abraham*, *Histoire*

(1) *Motets mêlés de symphonies*, 1709 ; Mélanges manuscrits. In-4° oblong.

de l'Enfant prodigue et le *Jugement de Salomon* pour voix, violons, hautbois et flûtes; l'expression en est juste, le style soigné et la déclamation belle. Le catalogue de la Bibliothèque nationale, en tête de la liste des œuvres de Charpentier, contient ces vers qui sont probablement de Brossard et qui, s'ils ne brillent pas par l'élégance, ont du moins le mérite de rendre à l'auteur de *Médée* l'hommage qui lui est dû :

« Charpentier, revêtu d'une sage richesse,
« Des chromatiques sons fit sentir la finesse;
« Dans la belle harmonie il s'ouvrit un chemin,
« Neuvièmes et tritons brillèrent dans sa main. »

Médée (1693) est une des plus remarquables partitions de la période qui a suivi Lulli et préparé Rameau; elle sort du cadre dessiné par l'auteur d'*Alceste;* le rôle des instruments y est plus accentué et plus expressif que chez le maître florentin; l'orchestre est plein et sonore; citons parmi les plus beaux morceaux de cette œuvre le chœur « Que d'épais bataillons sur ces rives descendent », soutenu par les trompettes, les hautbois, les violons, timbales et basson, dans lequel ce dernier instrument est chargé d'une partie très-importante et d'un excellent effet; le chœur des Corinthiens, chanté derrière la coulisse, artifice nouveau alors en France et dont on a trop abusé depuis; un air italien, accompagné d'un joli trio de flûtes, la gracieuse ritournelle des Fantômes aimables, pour flûte, hautbois, basson et basse continue, combinaison curieuse, et la magnifique scène du 4e acte, « Non, non, à la pitié je dois être inflexible » dans laquelle les violons avec sourdines donnent une étonnante vigueur à la puissante imprécation de Médée; cette belle page est digne des plus grands maîtres de l'école française et derrière la musique de Charpentier on peut pressentir le génie de Rameau. Je n'ai pas besoin de dire que le talent du compositeur fut payé à sa valeur et que le public, peu habitué à ces nouveautés, se montra froid et indifférent.

Ce n'est pas au théâtre qu'il faut étudier Michel Lalande (1),

(1) On peut lire sur Michel Lalande une étude de Favenot intitulée : *Discours sur la vie et les ouvrages de M. de Lalande*, et imprimée en tête du premier livre des motets de ce compositeur; Paris, 1729. In-8°.

c'est à l'église. La musique religieuse française eut à la fin du XVIIe siècle une période assez brillante; Henri Dumont dont nous avons déjà parlé et qui a laissé les meilleurs modèles du plain-chant moderne, Dumont, le successeur des Ducaurroy, des Mauduit, des Boesset, avait suivi les traditions de ses prédécesseurs et n'avait pas voulu faire usage des instruments dans le temple. Lorsque le roi Louis XIV désira faire entendre des violons à sa chapelle, ce fut Robert qui écrivit les motets à grands chœurs du service royal. J'ai lu la collection de ces nombreux motets conservés à la Bibliothèque nationale. Il était bien inexpérimenté le pauvre abbé Robert; il se contentait de faire simplement doubler les voix par les violons, hasardant timidement de temps en temps une faible ritournelle, mais il fut bientôt remplacé par Lulli qui apporta à l'église l'instrumentation dont il se servait dans ses opéras. Malgré quelques belles pages et particulièrement un *Te Deum*, pour violons, trompettes et voix, dont le début est plein de majesté et d'ampleur, Lulli ne remporta pas la palme comme musicien religieux, parmi ses contemporains. Ces quelques vers que Brossard, plus critique que poëte, a mis dans son catalogue, en sont la preuve :

« Par tes bruyantes voix, injuste Renommée,
« En faveur de Lully prévenant les esprits
« De ces faibles motets ne vante pas le prix ;
« Sur les autres auteurs signalant sa victoire,
« Au théâtre à ton gré va célébrer sa gloire,
« Mais ne l'élève pas dans un ouvrage saint
« Au rang où de son temps les auteurs ont atteint. »

Au premier rang de ces auteurs brillaient Charpentier et Lalande, que l'ombrageux Lulli poursuivit de sa haine, comme il avait poursuivi Charpentier. Louis XIV répara les injustices de son surintendant de la musique et combla Lalande de ses bienfaits; il alla même plus loin, et le traita avec une tendresse toute paternelle, lorsque des malheurs de famille frappèrent le musicien devenu vieux. La Bibliothèque nationale possède trois volume de motets de ce compositeur; on y trouve une plus grande liberté dans le maniement des voix, plus d'indépendance dans le jeu des parties instrumentales et une expression plus religieuse

et plus pathétique que chez Lulli. Lalande s'était du reste inspiré de Scarlatti dont il avait été à même d'étudier sérieusement les œuvres. Autour de lui se groupent d'autres compositeurs religieux dont les motets ne sont pas sans mérite, Bournonville, Minoret, Goupillet, Couperin, Bernier, qui, élève de Caldara, tenta de se rapprocher le plus possible du style italien, Colasse et Campra sur lesquels nous allons avoir à revenir.

Lorsque Lulli en mourant abandonna le sceptre de l'Opéra, on vit successivement ses deux fils, Jean-Baptiste et Louis, Colasse, Théobald, etc., s'essayer à l'Académie royale de musique ; mais tous, à part Charpentier, marchèrent dans le chemin tracé par le maître. En 1706, Marin Marais donna *Alcyone* qui marqua un nouveau progrès dans l'art de traiter les instruments; le chœur du 1er acte « Que rien ne trouble plus une fête si belle » a une franchise d'allure encore remarquable aujourd'hui. Les parties instrumentales sont plus détachées des voix qui, à leur tour, se meuvent avec plus de liberté, mais le morceau principal de la partition est la tempête; c'est là qu'on trouve pour la première fois l'emploi heureux de la contre-basse, c'est là qu'on entendit aussi le tambour, que Lulli avait employé sur la scène, sans lui donner place à l'orchestre. Depuis 1700, grâce à Montéclair, la contre-basse, moins chargée de cordes que la basse de viole, d'une sonorité plus forte et plus accusée, avait été introduite à l'Opéra ; bien humble était son rôle, puisque, pendant longtemps, on n'en compta d'abord qu'une, mais il est bon de noter le moment où l'orchestre français s'empara de cet instrument si nécessaire à l'harmonie, de ce métronome de la masse instrumentale dont la voix puissante et mâle prête tant de force aux pensées larges et vigoureusement dessinées. Raguenet paraît avoir été un des promoteurs de l'introduction de la contre-basse à l'opéra; il l'avait entendue en Italie et il s'était empressé dans son *Parallèle* (1700) d'en faire ressortir les avantages. Peut-être sont-ce les conseils du critique qui ont donné à Montéclair et à Marais l'idée d'employer la contre-basse. Voici le passage de Raguenet : « Leurs basses de violons sont une fois plus grosses que les nôtres, et toutes celles qu'on joint ensemble dans nos opéras ne font point un bourdonnement aussi fort que deux de ces grosses basses aux opéras d'Italie. C'est assurément un instrument

qui nous manque en France que ces basses qui sont chez les Italiens une basse admirable, sur laquelle tout le concert est comme soutenu. » L'orchestre de la tempête dans *Alcyone* se compose de bassons, violons, haute-contre, tailles, basses et contre-basse de violon, plus une caisse roulante; la contre-basse soutient l'édifice musical avec la basse-contre par un trémolo en croches et en triples croches; la basse de viole suit le mouvement harmonique de la basse à l'octave ou à la double octave, dans un rhythme saccadé dont l'effet est des plus vigoureux. De temps en temps, elle est chargée d'un dessin d'harmonie oblique, comme de rapides gammes descendantes, exécutées sur un trémolo du deuxième renversement de l'accord de septième dominante. La taille, dans la partie qui lui est propre, dessine obstinément le même rhythme saccadé; la haute-contre des violons, tantôt marche à la tierce supérieure de la taille, tantôt à la tierce inférieure des dessus, tandis que les premiers violons, dans la région aigüe, simulent les sifflements de la tempête. Un beau chœur de matelots, toujours soutenu par la même instrumentation, complète ce tableau. Pendant toute cette page un tambour, dont la peau peu tendue rend un son sourd, exécute un roulement non interrompu; quant à l'harmonie, elle est des plus simples et c'est à son instrumentation que la tempête d'*Alcyone* doit toute sa valeur.

Notre intention n'est point de reprendre l'histoire de la musique dramatique en France au XVIIIe siècle; aussi glisserons-nous rapidement sur les opéras de Campra, le meilleur imitateur de Lulli, de Destouches à l'expression touchante et vraie, de Mouret le musicien des grâces, de Collin de Blamont, de Lacoste, etc. Notons en passant que c'est Campra qui introduisit à l'Opéra dans sa partition d'*Achille et Deïdamie* les cors de chasse, que Lulli avait déjà employés à la vérité, ainsi que ses successeurs, mais seulement dans les divertissements de cour. Chez tous ces musiciens nous avons peu de progrès à signaler au point de vue de l'instrumentation, à part quelques détails insignifiants, comme l'emploi de deux petites flûtes à la tierce dans la tempête du ballet des *Éléments* de Destouches et Lalande. Un seul parmi eux donna de l'importance à l'orchestre, c'est Montéclair; c'est ce musicien, auteur de *Jephté*, exécuté le 20 février 1732, qui sert d'intermédiaire entre Rameau et les compositeurs qui l'ont pré-

cédé dans l'art d'écrire pour l'orchestre ; ce fut, dit-on, après avoir entendu *Jephté* que Rameau eut l'idée d'écrire pour le théâtre. Outre des passages d'une grande beauté et d'une touchante vérité de déclamation, cette partition nous montre un véritable sentiment de l'expression et de la couleur instrumentale. Le beau chœur du 1er acte « La terre, l'enfer » traité en contrepoint et soutenu par un orchestre dans lequel un beau dessin harmonique à la basse, prouve la profonde habileté de Montéclair ; la marche du 1er acte écrite pour hautbois, violons, trompettes, basses et bassons est éclatante et majestueuse ; cet acte est terminé par le plus remarquable morceau de la partition « Viens, répands le trouble et l'effroi » que Rameau eut été heureux d'avoir trouvé et la prière « O Dieu d'Israël », d'une inspiration large, est accompagnée par un superbe mouvement des premiers violons. Chez Montéclair, la science n'excluait ni la richesse ni la grâce dans la mélodie, et la petite marche avec tambourin du 3e acte est d'une élégance et d'une finesse que Mouret n'eût certainement pas reniées.

Nous devons citer comme curiosité un morceau de Brossard, le savant musicien auquel la Bibliothèque Nationale doit la meilleure partie de ses admirables collections et un catalogue des trésors qu'elle possédait à cette époque. Ce catalogue, fort bien fait, est rempli de notes curieuses dans lesquelles nous avons puisé plus d'une fois. Le morceau dont nous parlons est une cantate (la quatrième) ; elle a pour sujet les trois enfants dans la fournaise de Babylone. Elle est écrite pour une voix de haute-contre et l'orchestre qui accompagne le chant se compose de flûtes, de violons, de hautbois, de trompettes, de timbales, de bassons, de basse continue, et de plus, on y trouve une *harpe*. C'est pour traduire les paroles de son poëme dans lesquelles il est fait allusion « aux sons pétillants des harpes » que Brossard a cru devoir employer la harpe. Ici pour la première fois nous rencontrons une harpe dans l'orchestre français, depuis le commencement du XVIIe siècle.

C'est par la vigueur de leur instrumentation que les prédécesseurs de Rameau se font surtout remarquer ; mais ce n'était pas sans combat qu'ils arrivaient à réaliser de véritables progrès. Les violonistes surtout et même les flûtistes refusèrent main-

tes fois à Lulli à Charpentier, à Montéclair, d'exécuter des passages de leurs opéras ; mais peu à peu une école de violon grandit en France et si Rameau dut former ses symphonistes, du moins put-il faire jouer ses œuvres qui eussent paru inexécutables du temps de Lulli; mais, depuis le Florentin, une révolution s'était accomplie dans le violon et la France était sur le point de prendre en Europe le rang qu'elle ne quitta plus depuis.

Pendant que l'Italie et l'Allemagne possédaient à la fin du XVIIe siècle d'excellents virtuoses et de bons compositeurs de violon, la France à cet égard était restée bien en arrière. C'est en vain qu'on avait vu, en 1682, Westhoff montrer à la cour de Louis XIV jusqu'à quel point était poussée l'habileté des violonistes allemands, c'est en vain que l'Angleterre, imitant les Baltzar, les Biber, possédait une remarquable école de violon; en France nous nous traînions toujours péniblement dans la même ornière, malgré Constantin et Dumanoir, malgré Lulli lui-même (1). Duval fut le premier violoniste français qui voulut imiter la manière de Corelli, aussi peut-il être regardé comme le créateur de notre école de violon; après lui vint Senaillé, fort supérieur à Duval dans la composition de ses pièces : elles étaient élégantes et mélodiques et quelques-unes encore ne seraient pas déplacées dans nos concerts. Nous voici arrivés aux trois hommes les plus remarquables de cette période : Baptiste, Leclerc et Guignon. Les compositions de Baptiste sont médiocres, mais, si j'en crois ses contemporains, son jeu était simple en même temps qu'expressif. Voici ce qu'en dit l'abbé Pluche, dans son *Spectacle de la nature :* « Il appliqua à la musique ce qu'on a dit de la poésie, que c'est « peu de chose de causer la surprise à quelques amateurs par une « vivacité brillante, mais que le grand art est de plaire à la multitude par des émotions douces et variées ; il avait l'expression, « qui est ce que la musique et la peinture ont de plus touchant, « et il tirait de son instrument les plus beaux sons dont l'oreille « humaine pût être frappée. » Comme on le voit, la richesse du

(1) Voyez *Chronique musicale*, 1er vol., p. 169, un article intitulé *Un Virtuose en* 1682. Dans ce travail, l'auteur a reproduit, d'après le *Mercure galant*, une suite de violon de Westhoff sans basse continue, qui fut exécutée devant le roi en décembre 1682.

son et la vérité d'expression, ces deux grandes qualités de nos violonistes français, se trouvaient déjà chez Baptiste. Lorsqu'il alla à Rome, il joua devant Corelli et celui-ci fut si content qu'il lui donna son archet. L'école de Leclerc était tout autre que celle de Baptiste ; il recherchait surtout l'agilité et les difficultés n'étaient pour lui qu'un jeu. Son habileté sur les doubles, triples et même quadruples cordes était si grande que, bien qu'elles eussent été fort employées avant lui, il passa pour en avoir fait usage le premier. « Il publia en 1720, est-il dit dans les *Lettres sur les* « *hommes célèbres*, un livre de sonates dont la difficulté, capable « de rebuter les plus courageux, fit moins de peur ensuite ; cette « espèce d'algèbre est devenue intelligible, et depuis qu'on a pu « pénétrer les principes de la belle harmonie en général, et celle « du violon en particulier, le nuage s'est dissipé et ses composi- « tions ont été goûtées comme elles le méritaient et sont regar- « dées aujourd'hui comme ce qu'il y a de plus parfait dans le « genre. »

Ces citations nous prouvent que dans toutes les branches de l'art, à l'époque qui nous occupe, de hardis novateurs, précédant leur temps, préparaient les voies à Rameau. Nous ne pouvons abandonner les violonistes sans citer Guignon, le dernier roi des violons; s'il ne sut pas garder sa couronne, il avait su du moins la mériter : « Le jeu de cet habile artiste, dit Pluche, est d'une lé- « gèreté admirable; il prétend que l'agilité de son archet rend au « public un double service qui est de tirer les auditeurs de l'as- « soupissement par son jeu et de former par le travail de l'exé- « cution des concertants qu'aucune difficulté n'arrête. » Ce dernier résultat que Guignon voulait obtenir fut peut-être pas aussi complet qu'il le pensait. On raconte qu'un jour le régent, ayant reçu d'Italie des trio qu'il voulait faire exécuter, ne trouva pas dans l'orchestre de la cour trois violons capables de les lire à première vue. Cependant, en comparant les parties de violon écrites par Rameau à celles du maître florentin, on voit que, si les artistes de l'Académie de musique n'étaient pas tous des Leclerc, des Baptiste ou des Guignon, du moins les efforts de ces derniers virtuoses avaient porté leurs fruits. Deux faits nous sont une preuve évidente des progrès de l'art du violon depuis Lulli : c'est vers 1711, ou 1712, que nous voyons paraître la première méthode

en français pour cet instrument; cet ouvrage de Montéclair, bien modeste, il est vrai, dans ses proportions, à côté des grandes méthodes de Baillot ou de Kreutzer (il avait 24 pages), fut bientôt suivi, en 1718, d'un autre travail plus important de Dupont. Or il est évident que, dans tous les arts, les traités théoriques ne font que fixer des lois qu'une pratique habile et une longue expérience ont permis de découvrir. Depuis Lulli, l'air du premier acte d'*Atys* était resté comme morceau de concours pour les candidats aux pupitres de violon à l'Opéra, mais lorsque Marais eut écrit *Alcyone*, ce fut la tempête de cette dernière partition qui servit de criterium; il suffit de jeter les yeux sur ces deux pages pour juger de la différence des difficultés.

Avant de disparaître de nos orchestres, vaincue par le violoncelle, la viole jetait un dernier éclat. Sous Louis XIV, Sainte-Colombe s'était acquis une grande réputation, mais il fut bientôt surpassé par son élève Marais, dont nous avons maintes fois parlé. Craignant la supériorité du jeune musicien, Sainte-Colombe se retirait dans son jardin, pour étudier certains traits dont il voulait garder le monopole, mais il comptait sans l'indiscrète ardeur de son élève, et Titon du Tillet raconte dans son *Parnasse*, que le jeune Marais, monté sur un arbre, forçait son maître à lui livrer à son insu ses procédés. L'auteur d'*Alcyone* resta fidèle à la musique française et à ses traditions, mais il n'en fut pas de même de Forqueray. Celui-ci, lorsque la musique instrumentale italienne fut introduite en France, « tenta de faire sur la viole « tout ce que les Italiens faisaient sur le violon et il vint à « bout de son entreprise ». Les travaux de ces virtuoses ne suffirent pas pour prolonger bien longtemps l'existence du vieil instrument. L'âge de la viole était passé, l'âge du violoncelle commençait. Ce fut l'habile violoncelliste Baptistin Stück qui mit à la mode l'instrument nouveau et ses cantates sont remplies de soli et d'accompagnements brodés, fort bien écrits pour le violoncelle.

Quant aux instruments à cordes pincées, ils disparurent à peu près vers 1730, en France du moins, à part la guitare. Les *luthériens*, comme on disait à cette époque, avaient cessé de briller dans les bals et dans les salons depuis la mort des Gaulthier, et Titon du Tillet, dans son *Parnasse français* (1732), nous a laissé une sorte

d'oraison funèbre du luth, curieuse et naïve. « Le luth est un ins-« trument d'une harmonie étendue, gracieuse et touchante, mais « la difficulté de le bien jouer et son peu d'usage dans les con-« certs l'ont presque fait abandonner et je ne crois pas qu'on « trouve dans Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables « qui jouent de cet instrument; j'en ai rencontré un l'année der-« nière : c'est M. Falco, doyen des secrétaires de Messieurs du Con-« seil, qui me confirma qu'il y avait à peine quatre luthériens ou « joueurs de luth dans Paris. Il m'engagea à monter chez lui « et après m'avoir placé dans un fauteuil antique, il me joua « cinq ou six pièces de luth en me regardant toujours d'un air « tendre et répandant de temps en temps quelques larmes sur « son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers de « la composition de feue Madame Masquière; c'est l'éloge ou la « déïfication même du luth. On voit dans cette pièce la métamor-« phose d'un roi de Samos, savant musicien, changé en luth; « M. Falco me lut cette pièce d'un ton si pénétré que je ne pus « m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes et ainsi nous « nous quittâmes. » Un certain Fabio Ursillo, qui vivait dans la première moitié du XVIII[e] siècle et mourut en 1759, aurait pu mêler ses larmes à celles de Titon du Tillet et de Falco; il fut le dernier à écrire des fantaisies pour l'archi-luth.

La flûte illustrée par Lucas et Blavet avait perdu la nombreuse famille dont elle était composée; les basses de flûtes, les tailles, les dessus, tout le système enfin des flûtes à bec, faisaient place à la flûte traversière ou allemande, qui n'admettait plus comme congénère que la petite flûte; il en était de même des hautbois, auxquels le basson servait de basse. La clarinette et le trombone manquaient encore en France pour compléter l'orchestre.

Tel était l'état de la musique instrumentale en 1723, lorsque Rameau fit entendre son premier opéra. « Il y a, disait Cam-« pra, dans *Hippolyte et Aricie* de quoi faire dix opéras et cet « homme nous éclipsera tous. » La prophétie était vraie, et, placé sur les confins de l'ancien monde musical et du nouveau, Rameau fit oublier ses prédécesseurs et prépara les voies à Glück. Comparons un instant le *Jephté* de Montéclair (1732) et *Hippolyte et Aricie* (1733) : dès les premières mesures, on voit la marque d'un génie nouveau; dans l'une, les parties, soit de violons, soit d'ins-

truments à vent, plaquées les unes au-dessus des autres, se permettent à peine quelques timides dessins rhythmiques, les instruments se contentent de doubler la masse vocale; dans l'autre, au contraire, chaque partie a son intérêt, chaque instrument remplit un rôle; voyez ces chœurs, l'orchestre les accompagne sans les suivre servilement, les timbres se croisent et se mêlent, et des sonorités diverses habilement mariées naît le coloris; dans les accompagnements nous voyons apparaître enfin dans toute sa pureté l'arpége si favorable à la mise en valeur de la mélodie principale; comparez dans les deux opéras les morceaux analogues comme tonnerre, bruits de guerre, etc., ornements obligés de toute tragédie lyrique au XVIIIe siècle : ici c'est la tempête, avec sa terrible gamme obstinée des violons qui laisse bien loin derrière elle et la tempête d'*Hésione* et celle de Marais. Tandis que les premiers violons dessinent largement les arpéges du ton, les deuxièmes et troisièmes exécutent de foudroyantes gammes par mouvements contraires et le reste des instruments à cordes, reprenant des fragments de gammes, ou roulant des trémolos forment, pour ainsi dire, le fond de cette marine. Rappellerai-je aussi les deux trios des Parques coupés par le déchaînement des violons ? Je ne parle ici que de l'instrumentation, sans vouloir entrer dans les détails de l'expression et de l'harmonie, sans vouloir montrer quelle révolution Rameau accomplit dans les formes de la mélodie expressive et dans les rhythmes de la danse.

Sous quelques rapports, le vieux maître bourguignon appartient encore à l'époque qui l'a précédé. La coupe générale de ses opéras, la forme de quelques-uns de ses airs rappellent Lulli et ses successeurs, mais par le style instrumental, Rameau se rattache à l'époque moderne. Nous n'avons pas à noter dans ses œuvres l'addition d'un grand nombre d'instruments, il prit l'orchestre tel qu'il lui était donné et n'y ajouta matériellement que peu de chose. C'est dans l'ouverture du *Temple de la Gloire* que nous trouvons la réunion de toutes les forces instrumentales dont Rameau faisait usage. Voici la disposition de son orchestre :

Premiers violons,
Premiers hautbois,
Deuxièmes violons,
Deuxièmes hautbois,

Première flûte et petite flûte,
Première trompette,
Deuxième trompette,
Hautes-contres,
Tailles,
Tymballes,
Premiers bassons,
Deuxièmes bassons,
Basses.

Rameau se servait encore fréquemment de la musette et du flageolet (1). Il avait donné plus d'étendue au violon qu'il fait souvent monter jusqu'au *ré* et même au *mi*, mais je dois dire qu'il écrivait dans ce cas des facilités. C'est ainsi qu'au commencement de l'ouverture des *Talents lyriques*, où les violons et les hautbois doivent exécuter rapidement un grand nombre de doubles croches sur des *ut* et des *ré*, on lit cette note : « On peut n'exécuter que les blanches et les noires, si l'on veut. » Rameau n'a pas employé les harpes, probablement parce que ces instruments offraient trop peu de ressources de son temps, mais nous trouvons dans son œuvre plus d'un passage dans lequel il a tenté de remplacer la harpe par les pizzicati des instruments à cordes. Il me paraît évident que, dans plus d'un de ces morceaux, il eût préféré de beaucoup tirer parti des sons aériens et légers de la harpe, si l'instrument n'avait pas été si défectueux (2). Ces partitions portent souvent l'indication de deux clarinettes et de deux cors ; mais ces instruments, les premiers surtout, ont été ajoutés aux reprises ; c'est Rameau lui-même qui a cru quelquefois nécessaire d'enrichir de nouveaux timbres l'orchestre de ses anciennes œuvres ; quelquefois aussi ces additions ont été faites par une main étrangère. La Bibliothèque nationale, outre les partitions imprimées et grand nombre d'opéras en parties séparées, possède une magnifique collection des œuvres dramatiques de Rameau, donnée par la famille Decroix ; cette collection manuscrite porte l'indication des modifications faites à l'orches-

(1) *Pygmalion*. L'ouverture de *Pygmalion* fut réduite pour le clavecin par Balbâtre.

(2) Voyez *Dardanus*, IVe acte. Le chant gracieux des flûtes est soutenu par d'élégants arpéges de violon. Voyez de même le chœur « Chantons le dieu des mers, » de *Naïs*.

tre primitif et un supplément pour les changements. C'est sur ce texte que nous avons pu étudier l'instrumentation du plus grand des anciens musiciens français.

On a fort accusé Rameau d'avoir abusé de l'imitation pittoresque ; nous ne discuterons pas cette grosse question d'esthétique, mais si la recherche de la description a pu faire tomber le compositeur dans de singulières puérilités, on ne peut nier, du moins, que cette continuelle préoccupation n'ait contribué à donner à son orchestre plus d'imprévu et de coloris. Si nous nous chargions de défendre Rameau, nous pourrions dire pour son excuse que le pittoresque était dans le goût de l'époque et qu'il n'était pas de partition complète sans un bruit de tonnerre, une tempête, un susurrement de ruisseau ou un gazouillement de rossignol; le seul reproche que nous puissions faire à l'auteur de *Dardanus* est de n'avoir pas pensé à réagir contre ce mauvais goût. Loin de rejeter la musique descriptive, il y attachait une très-grande importance, non-seulement parce que son génie l'y portait, mais parce qu'il regardait ce genre comme essentiellement favorable au développement de l'imagination musicale; on peut le voir dans sa lettre à Lamothe (1). « Il ne tient qu'à vous de venir entendre, dit-il, com-
« ment j'ai caractérisé le chant et la danse des sauvages qui paru-
« rent sur le Théâtre-Italien, il y a un an ou deux, et comment j'ai
« rendu ces titres, les *Soupirs*, les *Tendres Plaintes*, les *Cyclopes*,
« les *Tourbillons* (c'est-à-dire des tourbillons de poussière excités
« par de grands vents), l'*Entretien des Muses*, une *Musette*, un
« *Tambourin*. Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice
« dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande
« dépense de patience dans mes productions où je tâche de cacher
« l'art par l'art même, car je n'y ai en vue que les gens de goût

(1) Cette lettre curieuse fut écrite en 1727 par Rameau à Lamothe, lorsque celui-ci lui refusa un poëme. Rameau n'avait pas encore écrit pour le théâtre et Lamothe avait eu l'impertinence de donner pour prétexte à son refus l'inexpérience du compositeur. Rameau lui répondit de bonne encore et cette réponse fut insérée dans le *Mercure* (mars 1765). — La danse des sauvages dont il est parlé dans notre citation est celle qui fut intercalée par la suite dans les *Indes galantes* et dans l'ouverture descriptive et pittoresque d'*Azémia ou les Sauvages* de Dalayrac (les titres que donne Rameau sont ceux d'un certain nombre de pièces de clavecin).

« et nullement les savants, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là « et presque point de ceux-ci. »

Rameau a cherché dans l'ouverture de *Naïs* à peindre la lutte des Titans contre le père des dieux. Son tableau est, on le comprend, tout de convention, mais cette intention descriptive a conduit le compositeur à dessiner de main de maître la première ouverture, vraiment digne de ce nom peut-être qui ait été écrite. La disposition symétrique des masses sonores, les proportions du morceau, le développement des idées musicales, tout contribue à faire de cette ouverture une des pages les plus remarquables de l'époque. J'aime beaucoup moins la préface instrumentale d'*Acanthe et Céphise*. Malgré la précaution du compositeur d'indiquer lui-même ce que voulait dire sa musique, cette ouverture est hachée, médiocrement composée et obscure; la péroraison seule avec les fanfares imitant les cris de « Vive le Roi ! » a du feu et de l'ampleur. Voici les indications de Rameau qui marquent les divisions de son ouverture : 1° Vœu de la Nation (prière pour violons, flûtes, cors et basses); 2° Canon et feu d'artifice ; 3° Fanfare et Vive le Roi ! Si Rameau n'avait pris soin d'expliquer sa pensée je me doute bien qu'on aurait eu beaucoup de peine à distinguer son feu d'artifice d'une tempête. La partition gravée de cette partition héroïque contient des clarinettes et des cors qui, selon toute apparence, ont été écrits par Rameau. Ce fut à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne que cette pastorale fut composée en 1751 ; or elle n'a pas été reprise et, par conséquent, il n'est pas impossible que la partition qui nous est parvenue, sans date d'impression à la vérité, soit la reproduction fidèle de l'œuvre sortie de la plume de Rameau. Le maître a été souvent plus heureux en descriptions musicales; parmi ses plus beaux effets de musique pittoresque, citons : le Lever de Soleil de *Zaïs*, d'une forme absolument moderne, le Sommeil d'Endymion, d'une grâce voluptueuse, et l'Orage du même opéra, dans lequel deux flûtes à la tierce produisent le meilleur effet; il faut relever dans les *Indes galantes* l'air de Borée, où les tenues de flûte, succédant aux gammes rapides des violons, représentent le déchaînement des Autans, tandis qu'un élégant passage de petite flûte simule le souffle des Zéphyrs.

Nous avons parlé de la disposition et du coloris de l'orchestre de Rameau; mais nous ne pourrions rester dans les bornes d'un chapitre, si nous prenions à tâche de noter tous les passages de ses œuvres dans lesquels les instruments sont intimement liés à l'action et à l'expression. Dans le nombre et au premier rang, il faut citer l'admirable ritournelle des violons du trio des Parques (*Hippolyte et Aricie*) le prélude chromatique du chœur « Que tout gémisse » (*Castor et Pollux*), les traits de violons étonnants de hardiesse qui doublent la force de la déclamation dans la scène III du 3e acte du même opéra, la belle invocation d'Isménie (*Dardanus*). Parfois, par l'opposition des timbres, il obtient les effets les plus inattendus; je ne citerai que l'exemple du ballet des *Sybarites* tiré des *Surprises de l'Amour;* dans cette partition les voluptueux sybarites chantent le plaisir et la mollesse, tandis que les Crotoniates invoquent le dieu de la guerre. Pour peindre cette scène, Rameau a pour ainsi dire divisé son orchestre en deux parties bien distinctes, et pendant que les violons et les flûtes soutiennent le chant mollement cadencé des Sybarites, les trompettes et timbales font ressortir les cris belliqueux des Crotoniates.

Les formules pour l'accompagnement des voix sont nombreuses et variées; on rencontre fréquemment les arpéges d'instruments à cordes qui ont enfin pris droit de cité dans l'instrumentation. Souvent aussi Rameau soutient les voix par les combinaisons les plus ingénieuses. Dans la *Naissance d'Osiris*, nous trouvons un air de berger accompagné par un charmant trio de hautbois et basson; dans le ballet de *Zéphir*, deux flûtes et un violon marchent avec le soprano. *Naïs* contient une forme d'accompagnement nouvelle alors et qui bien des fois a été imitée depuis : ce sont les pizzicati par accords plaqués de la masse des violons, qui semblent donner des ailes à la mélodie chantée par les nymphes et la mer.

C'est dans les airs de ballet que Rameau donna un libre essor à la prodigieuse richesse de son imagination; là, tous les rhythmes sont nouveaux et piquants : musettes, menuets, chacones, contredanses, marches, toutes ces pièces ont pour ainsi dire une couleur différente; ici c'est le rigaudon de *Dardanus*, le joli ballet des *Boréades*, plus loin l'entrée des sylphides dans *Zaïs;* la marche

des prêtres dans *Zoroastre*, une des plus belles œuvres de maître, n'est pas sans analogie avec la marche d'*Alceste*. Dans la composition de Rameau comme dans celle de Glück, le mouvement des basses et des violons sous le chant des flûtes donne à tout le morceau une ampleur majestueuse ; terminons enfin par le prodigieux ballet des sauvages dans les *Indes galantes;* en écoutant ces rhythmes si originaux ces dessins obstinés de violon qui donnent à tout le ballet tant de rudesse et de vigueur, personne n'oserait reprocher à Rameau d'avoir fait de la musique imitative.

Résumons-nous sur l'auteur de *Dardanus*, de *Castor et Pollux*, d'*Hippolyte et Aricie*. Les musiciens qui l'avaient précédé n'étaient pas restés inactifs et depuis Lulli jusqu'à Rameau plus d'un effort avait été tenté pour compléter l'orchestre, pour lui donner de l'homogénéité, pour augmenter sa force expressive, mais aucun n'avait pu réunir les qualités nécessaires pour marquer un véritable progrès dans l'art de l'instrumentation. L'homme de génie dans lequel se résume toute une époque, qui couvre de son nom, comme d'un pavillon triomphant, une période littéraire ou artistique manquait encore : ce fut Rameau, qui, en portant en France l'art ancien à sa plus grande perfection, inaugura en même temps une ère nouvelle ; malgré la hardiesse de son harmonie, une certaine lourdeur le rattache encore à ses prédécesseurs, comme eux il enchaîne son instrumentation dans les entraves de la basse continue, comme eux aussi il fait usage des différents groupes des familles instrumentales sans tirer peut-être suffisamment parti des ressources qu'offre le mélange des timbres, mais là s'arrête la ressemblance avec la vieille école ; il fut le premier en France et un des premiers en Europe à créer l'ouverture, à la développer logiquement, à lui donner de l'unité, à la dégager des formes de convention, en un mot à en faire autre chose qu'une sorte de bruit, plus ou moins ingénieux, destiné à donner aux spectateurs le temps de faire silence. Dans l'accompagnement des voix, outre des traits d'une étonnante justesse d'expression, on voit apparaître nombre de formules rhythmiques d'une facture toute moderne. Rameau a regretté de n'avoir pas étudié les œuvres de l'école italienne ; il n'aurait pu en effet que gagner au commerce de ces maîtres qui ont compris avec tant de génie l'art d'écrire pour les voix,

mais nous ne devons pas moins compter l'auteur de *Dardanus* parmi ceux qui ont le plus contribué à donner à l'expression toute sa puissance, en l'enrichissant encore par le coloris de l'orchestre. Il a rempli en France le rôle de Bach et de Haendel en Allemagne. Digne par l'élévation de son génie d'être placé non loin de ces maîtres, il fut le plus grand musicien dramatique de l'époque antérieure à Gluck et lorsque nous étudierons l'œuvre de l'auteur d'*Alceste*, nous pourrons retrouver encore dans l'orchestre du maître allemand les traces de la forte et salutaire influence exercée par notre vieux compositeur bourguignon (1).

(1) Voir sur Rameau une courte, mais substantielle biographie de M. Arthur Pougin, intitulée : *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres*; Paris, Decaux, 1876. In-18.

CHAPITRE V.

LES PRÉDÉCESSEURS DE BACH ET DE HAENDEL, A L'ÉGLISE, AU THÉATRE, AU CONCERT. — HENRI SCHUTZ, STADELMAYER, KEYSER, ETC. — LES ÉCOLES DE VIOLON EN ALLEMAGNE AU XVIIe SIÈCLE.

Nous avons suivi les développements de l'instrumentation jusqu'au milieu du XVIIIe siècle chez les maîtres italiens et français. L'Allemagne nous reste encore, inexplorée, presque inconnue dans l'histoire musicale, avant le jour du moins où les grands noms de Bach et de Haendel semblent marquer comme l'aurore de l'art instrumental dans ce pays, comme le point de départ de l'histoire de l'orchestre. Ainsi que tous les grands génies, ces deux maîtres ont eu leurs prédécesseurs, dont ils ont pour ainsi dire résumé en eux les œuvres et le talent. On a beaucoup étudié en Allemagne l'histoire de la musique au point de vue des progrès de l'harmonie, du développement de la fugue, qui, avec S. Bach, atteignit son plus haut degré de perfection; les écrivains allemands et français ont trouvé dans les nombreux traités des vieux contrapuntistes les matériaux de leurs travaux, mais ils se sont peu occupés des maîtres qui, en instrumentation, préparèrent les voies à la grande école. Nous tenterons à notre tour, en nous aidant des ouvrages des contemporains, en feuilletant une à une les nombreuses œuvres que nous avons sous la main, de reconstituer pièce à pièce l'orchestre primitif de l'Allemagne avant le XVIIIe siècle, de renouer les anneaux de la chaîne non interrompue qui relie les informes essais de la Renaissance aux œuvres monumentales de J.-S. Bach.

On sait quel était l'éclat des écoles italiennes au commencement du XVIIe siècle. On sait aussi que notre France ne sut pas malheureusement puiser à temps à cette source vivifiante, mais il n'en fut pas de même de l'Allemagne. Grands amateurs de musique, les différents princes de ce pays n'épargnèrent rien

pour emprunter à l'Italie tout ce qui pouvait permettre à l'art allemand de prospérer. Non contents d'appeler à leurs cours les maîtres italiens, de Venise, de Rome ou de Florence, ils envoyèrent dans ces villes nombre de musiciens pour étudier les nouvelles découvertes, comme le dit lui-même Henri Schütz, et les appliquer à la musique nationale. Tout en s'inspirant des maîtres ultramontains, les Allemands surent conserver à l'art de leur patrie un caractère propre ; au lieu de diriger leurs travaux vers l'étude du style vocal, ils firent, dès les premiers temps, à l'instrumentation une place plus grande que les Italiens, et cette place, ils mirent tous leurs soins à la lui conserver. Leurs préférences sont pour les instruments à sonorité puissante, et, tout en donnant au quatuor plus d'unité et de cohésion, ils conservent presque tous les organes sonores du XVIe siècle. C'est pourquoi, lorsqu'on étudie les œuvres de Bach et de Haendel, on est surpris de retrouver dans l'orchestre de ces deux maîtres des instruments qui depuis longtemps ne sont plus en usage, ni en France ni en Italie. Les vieux musiciens germaniques ont le culte de la sonorité multiple et variée, comme les Italiens celui de la pure ligne mélodique ou des artifices de la vocalise. Ce qui relie entre eux tous les maîtres allemands depuis Schütz jusqu'à Haendel, c'est la recherche de la solidité dans la masse instrumentale, au détriment même de l'élégance, c'est le profond sentiment de grandeur et de pompe majestueuse qui caractérise leurs compositions religieuses ou profanes.

Prætorius, dans son précieux ouvrage que nous avons déjà tant de fois mis à contribution, nous permet d'étudier de près la musique instrumentale en Allemagne, au commencement du XVIIe siècle. Outre le tableau de l'étendue des instruments, il nous donne encore en détail les différents genres de compositions auxquels se livraient ses compatriotes. Il divise les pièces de musique en instrumentales et en vocales. Parmi celles où les instruments sont employés seuls, il compte la *fantaisie*, la *fugue*, la *sonate*, les *préludes de danse*, les *toccate* et les airs à danser comme la *pavane*, la *gaillarde*, le *branle*, la *courante*, la *volte*, l'*allemande* et la *mascarade*. Les autres compositions, comme les *concerti*, les *motets*, les *canzoni*, les *madrigaux*, *arie*, *etc.*, contiennent aussi des parties instrumentales, mais comme accompagnement avec

des voix. Prætorius ne donne pas dans sa nomenclature la moindre place à la musique dramatique, en revanche il fait dans son tableau une singulière subdivision pour les chants politiques et économiques ; dans les premiers, il classe les *giustiniani*, les *sérénades* et les *balletti*, dans les seconds, les *vinetti*, les *giardinieri* et les *villanelle;* ces mots ont besoin de quelques explications. « Les *giustiniani* sont des petites pièces amoureuses, le « plus souvent à trois voix ; elles viennent de Bergame et tirent « leur nom d'un noble seigneur de cette ville ; la sérénade est un « chant du soir à trois voix ou plus, que les jeunes gens de l'u- « niversité, allant la nuit par les rues, exécutent en l'honneur des « jeunes filles. Cette petite composition doit toujours être placée « entre deux ritournelles. » Les *balli* ou *balletti* étaient de deux espèces : d'abord ceux dans lesquels on chantait pour faire danser, et sans accompagnement, les autres, les plus importants, écrits pour instruments seuls sans texte. Un *balletto* se divisait en trois parties : la première était l'*en trée,* lorsque les personnages se présentaient pour la mascarade, la seconde, le *ballet* proprement dit, lorsque les groupes de personnages dessinaient des cercles, des triangles ou des carrés, suivant les figures ; cette partie était l'essence même du ballet et c'est là qu'on pouvait montrer le plus d'invention ; enfin la *sortie* des masques était la troisième et dernière partie. Les *vinetti*, les *giardinieri*, les *villanelle* étaient, comme l'indiquent leurs noms, des danses de vignerons, de jardiniers ou de paysans. Quant à l'origine de la dénomination de *politique* et *d'économique,* nous laissons aux étymologistes le soin de la chercher, nous contentant de remarquer que ces expressions furent employées encore longtemps en Allemagne, puisqu'à la fin du XVIIe siècle, nous retrouvons des compositions intitulées : *Musique politique et recréation des princes.*

Prætorius fait suivre ce tableau de nombreuses observations pratiques sur l'emploi des instruments; ses lois sont précises et nous prouvent que, si l'art de l'instrumentation n'existait pas à proprement parler, du moins les instruments ne s'employaient pas au hasard et que les masses sonores devaient être logiquement réparties entre les voix et l'orchestre. Dans son traité, Prætorius a toujours en vue la famille instrumentale par groupes de quatre ou cinq membres, disposés à l'imitation de l'échelle

des voix humaines. Nous ne pouvons malheureusement traduire en entier ces curieuses observations, qui nous font si clairement connaître l'état de la science musicale au commencement du XVII[e] siècle, mais il n'est pas sans intérêt de voir par quelques extraits avec quelle précision l'emploi des instruments était réglé à cette époque.

On divisait les instruments suivant les voix dont se composaient les chœurs, soit par famille, soit en les mélangeant : dans un double chœur à huit voix, par exemple, trois flûtes traversières, ou trois cornets ou trois violons, ou bien un violon, un cornet, une flûte traversière ou à bec, soutenaient le dessus, tandis que l'alto et le ténor marchaient avec deux trombones pour le premier chœur ; pour le second, on pouvait employer une viole de gambe, une flûte avec le basson et le trombone quarte.

Voici du reste sept combinaisons différentes par lesquelles on pouvait varier l'instrumentation d'un double chœur à dix parties :

		1[er] chœur.	2[e] chœur.
1[re] combinaison.		Cornetto, 4 tromboni.	Cornetto, 4 tromboni.
2[e]	—	Voces solæ.	Cornetto, 4 tromboni.
3[e]	—	Voces solæ.	Viole da braccio.
4[e]	—	Voces solæ.	2 flauti, 2 tromboni, fagotto.
5[e]	—	Viole da braccio.	Fiffari, 4 tromboni.
6[e]	—	Viole da braccio.	2 flauti, 2 tromboni, fagotto.
7[e]	—	2 flauti, 2 tromboni, fagotto.	Cornetti, 4 tromboni.

Outre cela le cantus, le ténor ou l'alto devaient être doublés par l'orgue, avec le registre de voix humaine. Ces dispositions pour l'accompagnement du chant choral furent longtemps conservées en Allemagne, et dans les œuvres de J.-S. Bach on retrouve à chaque page des combinaisons analogues. Souvent ces instruments doublaient les voix et, dans ce cas, leurs parties ne se trouvaient pas toujours écrites dans les livres de motets, mais souvent ils dessinaient sur l'harmonie du chœur un contre-point plus ou moins compliqué, qui, s'enrichissant chaque jour, finit par donner naissance au style savant et majestueux de l'auteur de la *Passion*.

Pour les parties élevées des chœurs, il valait mieux employer les violons que les cornets ; avec ces derniers on courait risque

de couvrir les voix des chanteurs, à moins de trouver des cornettistes assez habiles pour pouvoir modérer leur son à volonté; du reste Prætorius, dans ses observations, tient toujours compte de l'habileté des exécutants et des forces musicales que le compositeur peut avoir à sa disposition. Il était bon, pour éviter la monotonie, de ne pas employer constamment les cornets ou les violons, mais de les faire alterner ou de mêler, soit un violon avec deux cornets, soit un cornet avec deux violons, en éclairant ces parties supérieures au moyen d'une flûte traversière ou à bec; dans ce cas il était permis de faire soutenir la voix d'alto par un trombone ou un basson. Un chœur pouvait aussi être accompagné par trois flûtes traversières, avec un basson ou une bombarde ou un trombone à la basse; mais cette disposition n'était pas sans inconvénient, car, si, à la vérité, la flûte chantait également en bécarre ou en bémol, son registre était trop incomplet pour qu'il lui fût possible de suivre le mouvement des voix dans tous les tons et dans tous les modes. Voulait-on faire doubler les parties vocales par des flûtes, il était bon de se servir pour la basse d'un trombone alto ou d'un basson et de soutenir le ténor par un trombone ou un violon ténor, car, outre que les basses de flûte étaient trop faibles, elles se mariaient mal à la voix de ténor. Le quintette des flûtes, seules sans autre instrument, soit dans une canzone, un motet ou un concert avec chœur, pouvait être employé avantageusement malgré les sons un peu criards du soprano de flûte, et cet ensemble produisait une harmonie fort agréable, particulièrement dans les chambres et les appartements; mais à l'église les sons de la grande basse de flûte n'avaient pas assez de vigueur et il valait mieux la remplacer par le trombone ou le basson.

Au chœur des trombones, qui jouent un si grand rôle dans toute l'instrumentation allemande jusqu'à nos jours, on pouvait ajouter aussi les bassons ou les grands hautbois : dans ce cas on permettait de doubler l'alto par des flûtes alto, des violons ou des cornets.

Le chœur des bassons et des hautbois était plus délicat à manier que celui des flûtes et des trombones; le registre de ces instruments était fort incomplet, et les premiers surtout ne pouvaient doubler que les voix graves; aussi devait-on veiller à

ce que le chœur ne dépassât pas le *ré* (au-dessus de la clef d'*ut*, 1re ligne), dernière limite du basson de chœur (*chorist fagott*); pour monter plus haut il fallait se servir du corthol et du basson discant, dont la sonorité était très-défectueuse. Par exemple, dans cette combinaison, le nombre des basses était immense et le compositeur avait à sa disposition le double basson, le double hautbois (*bass doppel pommer*), le trombone (*quart posaune*) et le trombone octave basse; il devait éviter les violes contre-basses dont le son lourd et flou se perdait au milieu de ces sonorités vigoureuses; remarquons en passant que les hautbois et les cromornes étaient des instruments transpositeurs, qui s'écrivaient à la quarte ou à la quinte du ton réel, et que les grandes basses, comme le double hautbois basse et le trombone octave basse, étaient notés une octave au-dessus du son réel.

Les instruments à cordes pincées pouvaient aussi former un corps d'orchestre séparé; Kircher nous fournit un exemple de la façon dont on les disposait; on pouvait encore réunir les épinettes, les théorbes, luths, pandores, orphéarions, cithares, plus une grosse lyre pour la basse, et cet assemblage de sonorités similaires produisait un effet charmant. « J'ai une fois entendu, dit « Prætorius, une belle composition de ce genre dans un motet « du célèbre compositeur Jachese Dewerth « *Egressus Jesus* » à « sept voix, avec deux théorbes, trois luths, deux cythares, quatre « clavicymbels et épinettes, sept violes de gambe et une viole « basse, le tout sans orgue ni régale, et dans l'église toutes ces « cordes produisaient une admirable résonnance. »

C'est cet orchestre ainsi constitué qui servira aux compositeurs allemands jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et avec Bach et Haendel, dans les œuvres de musique purement instrumentale, les agents sonores seront encore disposés d'après les mêmes principes; il faudra Haydn et Mozart pour créer un orchestre nouveau, pour donner aux instruments plus de liberté, à la masse plus de solidité, aux timbres un accent plus marqué. Le vieux système d'orchestration nous paraît aujourd'hui bien lourd et bien primitif; mais n'oublions pas que c'est à lui que les Allemands doivent les dispositions architecturales de leur instrumentation et la grandeur pompeuse des effets que nous admirons dans les œuvres de maîtres, tels que l'auteur du *Messie* et de la *Passion*.

Leur profonde connaissance du contre-point leur permettait de varier à l'infini l'harmonie instrumentale : « Ayez soin avant tout, « me disait un maître, de bien écrire pour les quatre voix et le « quatuor. Si votre harmonie est élégante, riche, nombreuse et so- « nore, vous trouverez toujours assez d'instruments pour la co- « lorer. » C'est ce qui arriva aux maîtres qui suivirent Bach et Haendel. Ils avaient derrière eux un orchestre solidement assis sur ses basses et doublé d'un vigoureux tissu harmonique ; ils n'eurent plus qu'à briser les derniers liens qui l'enchaînaient encore à la basse continue, qu'à le dégager des instruments parasites qui l'encombraient et il devint facile à leur génie de trouver les mille variétés du coloris et de l'expression qui distinguent l'instrumentation moderne allemande des Haydn, des Mozart, des Beethoven, des Weber, des Mendelssohn, des Meyerbeer.

Il faut le reconnaître, c'était aux Italiens que les Allemands devaient leur orchestre primitif, et c'est chez eux qu'Henri Schütz (Sagittarius), qui paraît jusqu'ici avoir appliqué le premier un système régulier d'instrumentation en Allemagne, avait complété ses études. Ce compositeur naquit en 1585 et mourut en 1672. Pendant cette longue période, un nombre considérable de compositions religieuses et profanes, vocales et instrumentales, sortit de sa plume. Vers 1620, il partit pour l'Italie où il étudia, sous Gabrielli, le nouveau genre de musique inventé par Monteverde et ses contemporains. Il importa en Allemagne le drame lyrique, d'après les idées nouvelles mises en pratique par les Italiens, et il écrivit un opéra sur la *Dafné* de Rinuccini, traduite en allemand par Opitz. Cette partition était calquée sur les modèles de Peri, Caccini et Monteverde ; aussi devons-nous faire dater seulement le véritable opéra national allemand de la seconde partie du XVIIe siècle avec Keyser et Theile; mais dans la musique d'église ou de concert, Schütz, s'écartant de ses premiers modèles, sut acquérir un style original plus propre au génie national. Le premier œuvre d'Henri Schütz est de 1611; mais à son retour d'Italie il multiplia ses compositions. Son système instrumental est absolument conforme à celui dont les règles sont posées par Prætorius. On peut voir dans l'ouvrage de Winterfeld (1) des frag-

(1) WINTERFELD, *J. Gabrieli und sein Zeitalter;* Berlin, 1834. 2 vol. in-4° et un vol. de planches.

ments de cet auteur qui présentent le plus vif intérêt. Dans l'un (page 82 de l'Atlas) nous voyons un quatuor de trombones avec basse d'orgue ; le trombone basse double la fondamentale de l'orgue. Dans l'autre (page 146) les deux ténors sont accompagnés par des fiffari ou soprani de cornets ; mais déjà nous pouvons remarquer que les différents dessous du contre-point donnent une certaine variété à l'accompagnement instrumental. Les exemples qui suivent nous montrent que Schütz avait dans ses premières œuvres donné plus d'importance aux ritournelles que les Italiens; il avait bien emprunté à Venise les principes d'un nouvel art, mais, cédant à son génie et aussi à celui de sa race, il n'avait pas tardé à laisser prendre à l'instrumentation une grande place dans ses œuvres et ses combinaisons instrumentales étaient variées ; tantôt, comme dans les *Psaumes* de David, les voix étaient simplement doublées par les instruments; tantôt les quatre trombones et l'orgue accompagnaient la voix de basse, formant ainsi un ensemble majestueux; tantôt Schütz confiait la ritournelle à trois instruments de même famille, aux bassons par exemple ; quelquefois les voix étaient soutenues par des instruments de genre différent, comme dans le *Psaume* 150, où un cornet, une trompette et un basson servent pour accompagner deux ténors et une basse.

A côté d'Henri Schütz nous devons placer au premier rang Stadelmayer qui publia son premier œuvre en 1614 et dont les compositions religieuses peuvent être comparées à celles du père de la musique allemande. Né vers 1560, Jean Stadelmayer ne semble pas avoir étudié comme Schütz en Italie, mais ses œuvres permettent de croire qu'il ne fût pas sans connaître les essais des maîtres de ce pays. Nous avons sous les yeux les *Missæ concertatæ* de ce compositeur, imprimées en 1642 ; elles sont écrites pour un premier et un second violons, un premier et un deuxième cornets, les violes, les trombones et les voix ; les cornets alternent avec les violons ; ceux-ci ne dépassent pas l'*ut* au-dessus des portées de la clef de *sol*, mais les traits qui leur sont confiés sont d'une rapidité qui prouve que dans la première moitié du XVII[e] siècle les musiciens avaient déjà à leur disposition des symphonistes habiles. Les voix d'altus, ténor et basse sont doublées par les violes ou les trombones *ad libitum*. Les

Psalmi integri (in-4°, 1641) ont pour accompagnement des violons ou des cornets *ad libitum*. Stadelmayer fut, avec Schütz, un des premiers à introduire la basse continue en Allemagne.

Après ces deux maîtres, nous devons compter une foule de compositeurs allemands qui marchèrent sur leurs traces. Messes, motets, cantiques, tant en allemand qu'en latin, se comptent par centaines pendant tout le XVIIe siècle, et, à mesure que nous avançons, nous voyons dans ces œuvres la massive et majestueuse architecture de l'instrumentation allemande prendre sa forme définitive. Bildstein, Grimm, Sellius, Rauch, Zeutschern, Capricorne, Schmelzer, D. Funcius, sont les principaux compositeurs religieux de cette période de soixante années. Avec eux le motet se développe et devient une sorte d'oratorio dans lequel les instruments jouent un rôle important; il serait trop long et aussi trop difficile de dresser le catalogue des œuvres de tous ces musiciens, mais, nous ne pouvons laisser de donner quelques détails sur quelques-unes de ces compositions.

Parmi les plus curieuses il faut citer le *Currus Triumphalis* de Rauch ; cette œuvre, imprimée en 1648, est dédiée aux empereurs d'Allemagne, aussi le compositeur a-t-il cru devoir employer à profusion toutes les richesses instrumentales qu'il avait sous la main. Non content de faire soutenir les voix par des trompettes, des violons, des trombones et des cornets, il se servit des bruyants engins de guerre et le final de son dernier motet est écrit avec canons et mousqueterie. Le recueil se compose de quatorze cahiers contenant, en parties séparées, treize motets écrits, comme l'indique le titre, en l'honneur des treize empereurs de la maison d'Autriche, depuis Rodolphe Ier jusqu'à Ferdinand VIII (1).

(1) *Currus triumphalis musicus, Imperatorum Romanorum tredecim ex Augustissima archiducali domo Austriaca* in quo selectiores jubilares, triumphales ac solennes festivales cantus 8, 9, 10, 11, 12 plurimumque vocum, cum duplicato generali Basso, vocali juxtim atque instrumentali arte ad decantandum dispositi continentur. Hisce, pro majori augmento ac gravitate, quatuor vocum capellæ, suavibus refertæ symphoniis adjunctæ sunt, juxtà placitum, vel adhibendæ, vel omittendæ. Posteriores octo cantiones, concerta videlicet et mutetæ, ita directæ sunt, ut, dato certo signo, earum singulis, tubæ, ac tympana intermisceri unaque æneorum, tormentorum sclopetorumque explosio in salve ter fieri quam

Comme il arrivait fréquemment en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles, le frontispice de cette volumineuse collection présente dans ses figures un réel intérêt pour l'histoire de l'instrumentation; on y voit un concert d'anges jouant des instruments qui se font entendre dans le *Currus triumphalis* et dont les groupes sont disposés à peu près comme à l'exécution. Au centre, quatre chanteurs entourent un organiste exécutant la basse continue; derrière lui, assis sur des nuages amoncelés, se tiennent quatre anges jouant du trombone, un cornettiste et un luthiste; devant eux on voit un second cornettiste, un ange soufflant dans un basson et quatre jouant des instruments à cordes frottées, dont deux basses et deux dessus de viole; treize trompettes et un timbalier, groupés au-dessous de l'organiste, se perdent dans les nuages de fumée, vomis par trois canons, auxquels un ange met le feu. Des rayons, formés par des mousquets, encadrent le dessin dans sa partie inférieure, tandis que l'empereur Ferdinand, au milieu d'une lumière éclatante, ayant à ses côtés la Foi, la Justice et la Force et traîné dans un char par l'aigle à deux têtes, plane majestueusement au-dessus de l'orchestre. Les instruments employés dans le *Currus triumphalis* sont, pour les deux basses continues, l'orgue, le clavecin, le théorbe; pour l'orchestre proprement dit, les violons et les violes, les clarini ou dessus de trompettes, les grandes trompettes, les trombones, les cornets et les bassons; le tout divisé comme les voix en double chœur. Rauch n'emploie pas toutes les forces de son orchestre ensemble, il les dispose de diverses manières. Tantôt un triple chœur n'a pour tout accompagnement que les basses d'épinette et de théorbe, l'orgue et les violes de gambe; le second morceau à quatre chœurs est accompagné par deux trombones, deux violons, plus les basses continues; le cinquième n'a que deux violons; le sixième, à douze voix, est le premier où se fassent entendre les timbales et le canon. Le dixième est bruyamment soutenu par les cuivres, deux dessus de trompettes, trois grandes trompettes, alto, tenor et basse, et quatre trombones; le douzième est écrit à quatre chœurs, deux violons, un basson, deux dessus,

aptissime queat....... ab. *Andrea* RAUCH....... anno salutis MDCXLVIII; Viennæ, Typis Matthaei Rictii, sumptibus vero authoris. — 14 cahiers in-fol.

un alto, un ténor et une basse de trompette ; le treizième n'a pour tout instrument que les basses continues. En dehors du point de vue spécial qui nous intéresse particulièrement, la composition de Rauch a un caractère général de grandeur et de majesté des plus remarquables. Les chœurs sont bien écrits, les différentes parties marchènt déjà avec une certaine aisance et, si nous sommes encore loin de la pureté de style de S. Bach et d'Haendel, on ne peut cependant méconnaître qu'en 1648 l'art allemand était arrivé à un degré de perfectionnement dans le maniement des masses vocales et instrumentales, qui permet de pressentir les grandes œuvres qui illustreront le siècle suivant.

Outre le *Currus triumphalis*, Rauch, qui est honorablement cité dans l'histoire de la musique de Printz, composa encore un recueil de *Concenti votivi*, dans lequel on trouve une musique triomphale pour l'entrée de l'empereur Ferdinand II à Œdenbourg et des motets et messes en allemand à trois ou quatre voix, avec accompagnement de violons.

Pour avoir une idée du style où dominait le dialogue entre les différents groupes d'instruments et les chœurs, on peut lire aussi un *Te Deum* de Zeutchern, publié en 1661 dans les *Decades* de cet auteur ; on y voit que l'orchestre d'accompagnement commençait déjà à se détacher du chant, et les traits de trompette devaient être d'un effet vigoureux et éclatant. Les morceaux à sonorité cuivrée étaient fort nombreux dans la vieille école allemande. C'était aux *Te Deum* que les musiciens réservaient leur plus grand luxe instrumental, comme Boddeker qui, dans le *Melosirenicum* (1), fait accompagner son chœur à deux cantus, alto, deux ténors et basse, par deux violons, bassons, trombones et trompettes. Capricorne (*Samuel Backshorn*) né en 1629, mort en 1670, fut un des compositeurs de cette époque dont l'orchestre était le plus varié, cependant il a des préférences marquées pour l'accompagnement des instruments à cordes. Un *Bone Jesu* de lui à cinq voix est soutenu par cinq violes, le chant de la *Passion* est écrit pour deux voix

(1) *Melosirenicum* a 2 cantus, alto, 2 tenore, basso, 2 violini et fagotto cum 3 trombonis et capella, seu ripienis a 6 voc. concinnatum ; Argentorati, 1660 (1650).

et quatre violons. Dans son *Theatrum musicum* (1) il se sert quelquefois des trombones et dans ses motets nous voyons deux cornets, deux violons, les trombones et les violes de gambe. En revanche, Pezelius, sur lequel nous aurons encore à revenir dans la musique profane, écrivait plus volontiers pour les instruments à vent; il composa un grand nombre d'œuvres religieuses, parmi lesquelles il faut citer *Hora Decima ou composition musicale pour jouer avec les instruments à vent, vers dix heures avant midi* (1669). Sa musique de danse est aussi écrite pour les mêmes instruments. Parmi les plus importantes compositions religieuses de cette époque, on remarque des *Expeditiones musicæ* (1667-1670) de Melchior Glettle; ces *Expeditiones* sont divisées en cinq séries (*classes*) : la première contient des motets à dix-huit et trente-six voix, ainsi que la deuxième, la troisième et la quatrième, et le compositeur a ajouté cinq parties instrumentales de remplissage; la cinquième se compose de litanies dédiées à Notre-Dame de Lorette, à cinq voix et ripieni, et cinq instruments :

Violino ou Cornettino 1° et 2°,
Viola ou Trombone tenor,
Viola ou Trombone alto,
Fagotto ou Trombone basso,
Viole de basse et orgue.

Dans ses motets, le compositeur a pris soin d'indiquer les tons dans lesquels les chanteurs devront transposer, si besoin est, pour la plus grande facilité de l'exécution; les violons seuls sont obligatoires, les autres instruments violes 1er, 2me, 3me trombones, basses de viole, *ad libitum.* Au commencement du motet *Pie pelicane,* pour cantus et tenor, on lit en latin : « Si ce motet « est chanté par un ténor, le trombone-alto sera remplacé par un

(1) Le *Theatrum musicum* en deux parties, in-4° obl., 1669, présente cette particularité qu'il est une des premières compositions gravées sur planches d'étain.

(2) Pezelius aimait les titres étranges ; on a de lui : *Arien über die überflüssigen Gedanken* (Airs sur les idées abondantes), 1673. — Jouissance de l'âme, 1675, in-fol. — Un de ses ouvrages les plus curieux est le *Bicinia variorum ut à violinis, cornettis, flautis, clarinis et fagotto, cum appendice a 2 bombardinis* (*vulgo chalumeau*), *clarinis et fagotto;* Leipsick, 1674-1675, et 1682. In-4°.

« trombone-basse, en transposant à l'octave inférieure. » Nous avons lu encore le commencement d'une messe de Benoît de Saint-Joseph, dit le Grand Carme, qui permet d'exposer comme sur un tableau toutes les richesses musicales employées à la fin du XVIIe siècle (1680) (1). Du reste l'aisance du style, la recherche des oppositions de masses se laissent voir chaque jour de plus en plus et, dès 1671, on peut reconnaître, dans les motets de Georges Schmeltzer, une réelle habileté de main.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupé que de l'Église, mais le théâtre avait eu aussi sa part dans les progrès de l'instrumentation. En Allemagne, comme en Italie, comme en France, c'étaient les fêtes de cour qui devaient donner naissance à la musique dramatique. Pour plaire à des princes passionnés de musique italienne, les premiers compositeurs germaniques qui écrivirent pour le théâtre imitèrent, et de très-près, les musiciens ultramontains, mais il est dans le génie allemand une tendance mystique et philosophique qui marqua toujours d'un cachet indélébile l'art vraiment national de ce pays. Ils conservèrent longtemps les mystères, les entourèrent de toute la pompe musicale possible et c'est là que nous devons chercher l'orchestre allemand, pendant la première moitié du XVIIe siècle. Nous avons entre les mains une partition des plus anciennes, un véritable opéra sacré, intitulé *Philothea* (2) exécuté pour la première fois à Munich, en 1643.

(1) Voici comment est disposée la partition de Benoît de Saint-Joseph :

Canto,
Alto,
Tenore,
Basso,
Tenore 1° et 2°,
Violino 1°,
Violino 2°,
Viola 1a et 2a,
Trombone 1° et 2°,
Trombone o 3° fagotto,
Organo.

(2) *Philothea, id est anima Deo chara ;* comedia sacra, anno 1643 et 1658 Monachii, ac deinde in variis theatris sæpius decantata, nunc typis excusa, atque sic aptata ut etiam in templis, aut pro honesta animi relaxatione, et pietatis incitamento, tam in scena, quam sine scena, cantari possit ; Monachii, anno 1669. 18 cahiers in-4°.

Malgré son titre modeste, *Comica actiuncula,* donné par la préface, c'est un oratorio de grande dimension. Cet opéra sacré est divisé en cinq actes dont chacun met en scène un des états de l'amour divin, depuis le péché jusqu'au plus parfait amour; le fond du sujet est en résumé la lutte du bien et du mal dont la légende, différemment transformée, a toujours souri aux musiciens allemands, depuis *Philothea* jusqu'à *Lohengrin.* L'auteur de cette œuvre philosophico-religieuse n'a pas cru devoir se nommer, et l'ouvrage est anonyme. Tout ce qu'on sait de lui c'est qu'il était religieux, ainsi qu'il est dit expressément dans la préface. Cette préface en latin, et fort bien faite du reste, nous apprend que ce musicien avait encore écrit un autre ouvrage dans le même genre, intitulé *Théophile;* mais le sujet, comme l'indique le titre, devait ressembler beaucoup à celui de *Philothea.*

Au premier acte, *Philothea,* placée dès le début de la vie entre le chemin du vice et celui de la vertu, cède aux tentations du mauvais esprit. Pervertie par les conseils de Mundus, Caro et Orcus, l'infernale trinité, elle rejette les conseils de son ange tutélaire, de la Providence, de l'Amour de Dieu, et poussée par ses complices, elle crucifie Jésus. Après l'avoir jetée dans le crime, les trois démons veulent l'entraîner en Enfer. Au second acte *Philothea* revient à résipiscence, elle pleure ses fautes, reconnaît ses crimes; Miséricorde, Justice et Pardon implorent la clémence du fils de Dieu, mais il n'est point temps encore et *Philothea* pendant tout le 3e acte cherche le divin maître sans pouvoir le trouver. Les filles de Sion, conduites par David, la consolent dans sa douleur. Enfin son remords a touché le Christ qui lui permet de cueillir le fruit de l'arbre de la Passion. Elle le rencontre au jardin d'Eucharistie, et, brûlant d'un saint amour pour son époux mystique, *Philothea* prend sa place sur la croix; alors Jésus l'emporte au ciel entre ses bras, pendant que les âmes bienheureuses célèbrent la beauté de *Philothea* et l'inépuisable miséricorde du Sauveur. La cinquième partie est remplie uniquement par l'image de la Béatitude céleste, et Amour divin termine le mystère en montrant que tout n'est que vanité là où n'est pas l'amour de Dieu.

Voici le tableau des personnages de ce drame sacré, dont le exte est une sorte de centon des livres saints :

NECESSARIA.	ADJUNCTA.	
Vox I. Christus-cantus.		
» II. Philothea-cantus.		
» III. Angelus tutelaris-cantus	....	Angelus I.
» IV. Providentia-cantus. . . .	....	» II.
» V. Amor divinus-mez. sop.		
» VI. Misericordia-altus. . . .	Idem potest in necessitate cantare ea quæ habet . . .	Ecclesia.
» VII. Clementia-cantus.		
» VIII. Justitia-tenor.		
» IX. Pax-altus.		
» X. Bonitas-tenor.	....	Longanimitas.
» XI. David-bassus.	....	Veritas.
Mundus-cantus	....	Clementia.
Caro-tenor.	Potest esse simul.	Justitia.
Orcus-bassus.	....	David.

Filiæ Jerusalem, quæ sunt eædem personæ, cum adjunctis, vel cum Tutelari, Providentia, Pace, Misericordia, Justitia, Bonitate, Davide.

INSTRUMENTA

NECESSARIA.	ADJUNCTA.	
Violino I. » II. Viola I. » II. » III. » IV.	Eadem chelys in necessitate potest instrumento opposito servire.	Cornetto I. » I. Trombone I. » II. » III. » IV.
Violino III. » IV.	Cornetto III. » IV.	Ad libitum.
Organo.	Violone.	Theorba.

Ces trois derniers instruments servaient pour la basse continue.

Ce tableau est suivi d'observations à l'adresse de celui qui conduit la représentation.

« Le Christ a toujours avec lui Amour divin et deux anges « dans le premier et le second acte; Philothée chante au 1[er] acte « avec Ange gardien et Providence, au 2[e] acte avec Clémence, « Bonté et Longanimité, aux 3[e] et 4[e] avec les filles de Jérusalem; « Paix accompagne Miséricorde, et Vérité, Justice.

« Les violons doivent marcher avec le Christ et les anges. La « violetta avec Miséricorde, Clémence, Espoir et Philothée, dans

« les scènes de douleur. Les cornets conviennent à Mundus et à « Philothée joyeuse, les trombones au Christ justicier et à Jus- « tice, les théorbes et les luths servent pour la symphonie gaie « au premier acte et au troisième acte dans le chœur des filles « de Jérusalem, qui devront elles-mêmes, avec leurs ins- « truments, prendre part à la symphonie. Il faut chanter tantôt « lentement, tantôt vite, suivant les sentiments des personnages.

« Le lieu où on représente ce drame ne doit pas être très- « grand, ni les spectateurs très-nombreux, car, s'il fallait chanter « fort, les voix ne pourraient résister à tant de fatigue et si on « chantait trop bas on n'entendrait plus dans une vaste salle ou « devant un auditoire nombreux. Pour ce qui regarde la mise en « scène et les costumes on trouvera tous les renseignements en « marge du texte. » En effet le texte, imprimé dans le cahier de la basse continue indique avec les plus grands détails, non-seulement les costumes, mais encore les moindres gestes des acteurs, leur place en scène, leurs sorties, leurs entrées, les reprises de chœurs ou de symphonies.

Ce mystère, d'un mysticisme quintessencié, eut un grand succès en Allemagne puisque, joué pour la première fois à Munich en 1643, il fut repris dans la même ville en 1658 et ensuite chanté différentes fois : il s'exécutait avec ou sans mise en scène, comme l'indique le titre. Si j'en crois la préface écrite par l'auteur anonyme, en latin assez élégant, cette œuvre fut imitée et contrefaite plusieurs fois et le poëte musicien dut remanier sa partition. « Le premier manuscrit fut volé et déchiré par un homme trop « emporté (*a petulantè homine sublatum laceratumque fuit*), aussi « ai-je cru nécessaire d'écrire pour le public une seconde *Philo-* « *thée*, revue avec soin et de la livrer à l'impression, autant pour « obéir aux exhortations de mes amis, que pour reconnaître les « bontés du généreux bienfaiteur qui s'était chargé des frais. (J. « Wagner libraire.) Je n'ai pas employé le style du récitatif qui « demande des chanteurs émérites, mais un genre mixte plus « commode pour moi et mes acteurs..... Peut-être pensera-t-on « que dans bien des passages d'autres eussent pu faire autrement « que moi, mais j'ai cru devoir, en écrivant ainsi mon œuvre, la « rendre digne des chanteurs que j'avais alors, au théâtre, du « sujet et de mes spectateurs. Voilà pourquoi, telle qu'elle est,

« ma *Philothée* a plu par sa simplicité, voilà pourquoi elle a fait « couler les larmes de mon public, pourquoi elle ne restera pas « non plus sans vous plaire, j'en suis persuadé, et si quelque « erreur s'y est glissée, ce qui est, vous le savez, bien facile en « musique, je me fie à votre indulgence pour obtenir mon par- « don. »

Les scènes les plus intéressantes de ce drame sacré, au point de vue instrumental, sont la symphonie joyeuse de six luths et deux violons, par laquelle les trois démons célèbrent leur victoire (fin de la scène II, partie I), le chœur des anges pleurant sur le sort de Philothée, et surtout le solo avec orchestre et chœur des filles de Sion consolant la pécheresse ; dans cette scène on reconnaît déjà un certain instinct de la coupe dramatique ; commencée par une symphonie elle se développe sur une longue déclamation de Philothée, interrompue par des chœurs d'un caractère sévère ; l'orchestre est nombreux et dans la seconde reprise du chœur surtout, les parties vocales et instrumentales, traitées en contre-point, marquent une certaine habileté de main. Enfin les ritournelles à deux cornets du dernier récitatif de Philothée viennent jeter de la variété dans ce morceau ; du reste, il semble que le compositeur ait cherché dans sa partition quelques effets de coloris instrumental ; l'emploi des trombones dans les scènes avec les démons est ingénieux et ces mêmes instruments prêtent à la voix du Christ une remarquable majesté.

Les Allemands n'abandonnèrent pas le drame sacré pendant le XVIIe siècle et *Philothée* n'est pas le seul exemple de ce genre, car un grand nombre d'oratorios furent composés pendant cette période sur des sujets analogues, comme *Charitine*, ou la divine bien-aimée de Franck (1681), l'*homme créé, tombé et relevé*, de Theile, etc.

Dans l'opéra profane, les Allemands s'étaient montrés moins inventeurs. Encouragés par les princes qui désiraient ajouter à l'éclat de leurs fêtes les représentations dramatiques de l'Italie, les maîtres germaniques ne trouvèrent rien de mieux que d'imiter les créateurs du genre. Un singulier recueil, imprimé à Nuremberg en 1618 et dont Marpurg (1) donne la description, nous montre

(1) *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, von W. Marpurg; Berlin, 1756-78, 4 vol. in-12 ; t. III, p. 279.

que le drame lyrique proprement dit n'était pas encore né en Allemagne lorsque Schütz introduisit dans ce pays l'opéra italien; c'est un ouvrage in-folio intitulé : *Opus theatricum,* il contient « une trentaine de belles et admirables comédies et tragédies tirées des plus remarquables histoires des anciens Romains et des historiens et poëtes des autres peuples, plus trente-six autres beaux joyeux passe-temps, farces de carnaval et jeux burlesques par feu l'honorable et savant Jacob Herrer (1). » L'époque à laquelle ces comédies furent jouées n'est pas connue exactement et Marpurg, d'après le professeur Godsched, la place entre 1570 et 1589, années où florissait Herrer, mais il nous importe peu : ce que nous devons remarquer, c'est que les pièces comme le *Magister de Wittemberg* à sept personnages, *Eulenspiegen avec le marchand et le faiseur de flûtes*, etc., tragédies anciennes ou comédies, tirées de contes nationaux, étaient accompagnées d'une musique qui n'était autre chose que les timbres de chansons populaires.

Le premier opéra écrit par un Allemand au XVIIe siècle est la *Dafné* de Rinuccini, traduite de l'italien par Martin Opitz, le père de la poésie allemande, et mise en musique par Henri Schütz, en 1627, à l'occasion du mariage de la sœur du grand-duc Jean Georges Ier, Marie Éléonore avec le Landgrave de Hesse. A partir de ce jour, opéras et ballets abondèrent en Allemagne, et on peut en voir la longue liste dans l'article de Marpurg que nous avons cité; mais toute cette partie de l'histoire de la musique allemande n'offre à celui qui étudie les progrès de l'orchestre qu'un médiocre intérêt. Nous ne retrouvons plus chez les Allemands italianisés la variété instrumentale, la vigueur et la puissance que nous avons signalées dans la musique religieuse et que nous aurons l'occasion de signaler encore en étudiant l'art profane en dehors du théâtre. A la fin du XVIIe siècle, de 1682 à 1687, nous voyons dans le plus grand nombre des partitions comme le *Vespasiano,* le *Diocletiano,* l'*Enéa* de Franck, etc., la servile imitation de l'art italien, tant

(1) *Opus theatricum,* oder dreissig ausbumdige schœne Comedien und Tragedien von allerhand denkwürdigen altenrömischen Historien und andern politischen Geschichten und Gedichten, sammt noch andern sechs und dreissig schœnen, lustigen, und kurzweiligen Fasnacht, oder Passenspielen durch weiland den Ehrbaren und wohlgelehrten Herrn Jacobum Herrer.........; Nurnberg, 1618. In-fol.

pour l'accompagnement des voix que pour la disposition de l'orchestre.

Un seul maître, Keyser, montra plus d'invention et d'originalité. Contre notre habitude, nous n'avons pu avoir sous les yeux aucune page de ce compositeur qui créa en réalité l'opéra en Allemagne et dont les œuvres ne furent pas sans influence sur celles de Haendel, de Hasse et de Graün ; aussi nous contenterons-nous de rapporter le jugement de Fétis. « Ainsi que J. S. « Bach, il instrumentait d'instinct et nullement d'après les conven- « tions ordinaires, il a placé jusqu'à 49 airs dans son opéra de « *Frédegonde*, et tous produisent un effet particulier, résultant de « cette originalité de dispositions; tantôt il n'a pour orchestre « que la basse avec le clavecin et des instruments à cordes pin- « cées, ou bien c'est simplement le quatuor; d'autres fois les « hautbois seuls accompagnent la voix, ou c'est une flûte douce « et des violes. Gerber cite un air (*Vieni a me dolce ogetto*) qui « n'a pour accompagnement qu'un violon concertant et un au- « tre qu'un seul hautbois avec la basse. » Ces combinaisons instrumentales, nous les avons déjà vues maintes fois ; elles n'étaient pas aussi nouvelles que Fétis veut bien le croire.

Dans l'oratorio, comme dans l'opéra, l'orchestre était réduit au rôle secondaire d'accompagnateur par les nécessités du drame lyrique, sacré on profane ; à l'église son importance était plus grande, il est vrai ; mais la première place appartenait encore à l'orgue et aux voix. Il était une autre branche de l'art où le génie allemand commençait à prendre son essor, je veux parler de la symphonie, de la musique par excellence pour laquelle le musicien ne doit puiser ses inspirations que dans la musique elle-même, sans rien emprunter à un autre art, où tout appartient au compositeur, où le poète ne peut réclamer aucun droit, où les sons suffisent à eux seuls pour constituer une œuvre d'art, pour rendre tous les sentiments sans les préciser, où le rêve est une réalité, où la réalité semble un rêve. C'est au XVIIe siècle que nous voyons la symphonie naître, grandir, se développer, sous la forme de ballets, concerti, sonates, etc. Semblables aux soldats dispersés qui se réunissent à la sonnerie du rappel, les instruments viennent, les uns après les autres, se grouper autour du quatuor à cordes; confusément placés d'abord, ils ne trouvent

pas immédiatement leur rang, mais peu à peu ils se classent, s'alignent, pour ainsi dire, et c'est alors seulement qu'ils peuvent accomplir les évolutions régulières, exigées par les grandes compositions symphoniques. Ce travail devra durer cent ans; mais après ce long siècle de tâtonnements et d'essais, à quelle magnifique ordonnance, à quelle étonnante clarté dans les dispositions instrumentales ne devra pas arriver l'art, qui, ayant commencé par les lourds ballets de chevaux ou les maigres quatuors de danse des premières années du XVIIe siècle, aboutira aux neuf symphonies de Beethoven qui, pareilles aux neuf Muses, dominent le Parnasse musical.

Plus que les Italiens et surtout que les Français, les Allemands avaient gardé tous les instruments du XVIe siècle; à l'église ils se servaient de préférence des violes, des cornets, des bassons et des cuivres, tels que trompettes aiguës et graves et trombones; mais dans la musique profane de cour ou de concert, ils ne négligeaient ni les luths, ni les théorbes, ni les hautbois, ni les flûtes. A partir des premières années du XVIIe, nous voyons la musique de chambre se développer rapidement. Les morceaux prennent le titre de sonates, caprices etc., mais ces duos, ces quatuors, ces pièces à six ou sept instruments, sont le plus souvent intitulés: pavanes, voltes, gaillardes, danses à la française. En étudiant une à une ces compositions, on suit curieusement la marche et les progrès de la musique instrumentale; la danse vivifie de son rhythme les mélodies présentées déjà avec un certain art; ces rhythmes s'amalgament, se groupent, donnent naissance aux incidents mélodiques; les duos, les trios, les quatuor de Kelz, de Schmeltzer, de Finger, de Bonsteten, de Knœp, de Reussner, les sonates de Nicolaï, de Sebastien Scherer, de Clamer, enfin les morceaux de musique de table et de cour de Druckenmuller, de Buchner, de Pezelius, de Weichlein, les grands airs de ballet pour fêtes princières à cinq, six, sept instruments et plus encore, nous préparent tout naturellement à voir apparaître les grandes compositions instrumentales du siècle suivant. La division en musique de chambre et en musique symphonique ne se fit pas du premier jour et nous trouverons encore souvent, même à la fin du XVIIe siècle, le trombone mêlant sa voix puissante aux sons fondus des instruments à cordes; aussi nous voyons-nous forcé, tout en laissant de côté dans le

plan de ce travail la musique de chambre proprement dite, de mêler dans cette période les pièces écrites uniquement pour le violon et celles dans lesquelles on employait les instruments à vent, afin de pouvoir jeter un coup d'œil d'ensemble sur la musique instrumentale de cette époque.

Parmi les premiers morceaux pour instruments que nous rencontrons au commencement du XVIIe siècle, il faut compter les airs de danse à cinq parties de viole de Michel Prætorius, intitulés : *Terpsichore, Musica Æoniarum quinta* (1612). Le ténor manque à la Bibliothèque nationale, dit la note du catalogue, mais il est à la Bibliothèque de Vienne; on peut voir dans ces pièces le progrès fait sur celles de Gervaise (1); le style en est plus ferme et plus curieusement travaillé. Presqu'en même temps que Prætorius, écrivait Büchner (Jean-Marie). Son livre, publié en 1614, est un des plus intéressants recueils d'airs de danse avec instruments qu'on puisse trouver; il est intitulé : *Series von schœnen vilanellen tanzen, gagliarden und couranten, mit* 4 *stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen. Nuremberg,* 1614; on lit aussi dans cette œuvre des chants amoureux et bachiques. Schmeltzer écrivit nombre de pièces instrumentales, parmi lesquelles il faut compter le *Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum. Nuremberg,* 1662. Ce sont treize *sonates* pour violon, viole, et deux trompettes, d'une exécution fort difficile; nous connaissons aussi de ce musicien une suite de petits morceaux qui montrent de quelle façon était composée la musique pompeuse des grands ballets de cour au milieu du XVIIe siècle. Glettle, dont nous avons déjà fait mention en parlant des motets, était plus fantaisiste dans son instrumentation; sa *Musica generalis latino Germanica* (1674) contient, entre autres pièces, trente-six morceaux pour trompette et deux pour trompette marine. Pezelius aussi donnait aux instruments à vent, tant dans le profane que dans le sacré, une grande importance; tantôt il écrit pour violon, cornet, flûte, basson, trompette avec addition *ad libitum* de parties de hautbois ; tantôt, dans ses airs de danse imprimés en 1684, on trouve deux cornets et trois trombones. Un des compositeurs les plus hardis

(1) Les pièces de Gervaise ont été étudiées dans le chapitre de ce travail qui traite de l'instrumentation au XVIe siècle.

de cette époque semble avoir été Mathias Kelz. Ses *Primitiæ musicales* (1658), compositions que nous avons lues, ne sont écrites à la vérité que pour instruments à cordes, mais il semble que le musicien ait voulu renfermer dans son œuvre les difficultés les plus insurmontables pour les exécutants présents et futurs. Les *Primitiæ musicales* sont dans un mouvement rapide indiqué par les mots : *nervosè, alacriter*, etc.; elles présentent des traits de deux octaves en doubles croches, des sauts d'octave ou de douzième qui aujourd'hui même paraîtraient difficiles. Non-seulement Kelz fait monter l'instrument jusqu'au *sol*, au *la*, au *si* et à l'*ut* au-dessus des portées et dans un mouvement vif, mais encore il lui donne à profusion des doubles cordes. Je ne sais si les violonistes du temps de Kelz exécutaient brillamment cette musique, qui n'était autre chose qu'un piége à fausses notes, mais ce que je sais bien, c'est que plus d'un de nos virtuoses d'orchestre reculerait devant ce travail. Ajoutons toutefois que ces compositions étaient des études et que les musiciens n'écrivaient généralement pas de pareilles difficultés; mais, dans les œuvres que nous avons citées, le violon monte non-seulement au dessus de l'*ut* de la première position, mais encore au *fa* et au *sol* (1). Les pièces de Speere ne présentent pas les mêmes difficultés, mais elles sont intéressantes par la variété des instruments employés. Son *Recens fabricatus labor* contient une pièce à six trompettes, une *sonata* à deux cornets et trois trombones, une autre à quatre trombones, une troisième à un clarino (trompette aiguë), un cornet et un trombone. Ce livre rare est un des plus riches recueils qui soient d'airs de danse, de chœurs de toutes sortes. Speere est aussi le théoricien qui a écrit le *Trèfle musical*, dans lequel on trouve un traité d'instrumentation des plus curieux (2).

Les compositions portant le titre de *musique de table* étaient très-nombreuses à la fin du XVIIe siècle; nous citerons particulière-

(1) *Epidigma harmoniæ novæ*...... avec études chromatiques, caprices, canzonetti, arie, balletti, voltes, etc., pour ceux qui veulent faire des progrès dans l'art du violon, par Kelz, 1669, pour violon et basse.

(2) *Recens fabricatus labor oder die lustige Taffelmusik, mit 3 vocal. und 4 instr. Stimmen*, 1686. — *Grund richtiger... Unterricht der musikalisches Kunst oder vierfaches musikalisches Kleeblatt*..... Von Daniel Speeren; Ulm, Georg. Wilhelm Kuhnen, 1679. In-4°.

ment celles de Druckenmullern qui, sous leur titre singulier, ne cachent pas autre chose que des airs de danse (1). Il en était de même des airs moraux et politiques comme ceux d'Ehrlbach, par exemple, à deux violons et basse, imprimés en 1697 et des curieuses pièces de danse de Sommer, écrites en canon ingénieux renversé, en écrevisse, à énigmes, avec accompagnement de violons et de cornets. Citons en dernier lieu les sonates de Romanus Weichlein (2) ; ces sonates sont pour huit instruments, deux violons, deux violes, un violoncelle, une basse et deux trompettes. Elles ne diffèrent guères de celles que nous avons vues plus haut, mais la préface dédicatoire à l'empereur Léopold 1er est écrite en latin, d'un style si singulier que nous ne pouvons empêcher d'en donner au moins la substance : « Il serait indécent, dit-il, d'ajouter des notes à votre « diadème, des pauses à votre tête couronnée, des soupirs à Votre « Majesté, si l'on ne savait que tout l'Univers résonne par un « concert admirable de cordes harmonieuses (3). »

Nous nous arrêterons ici pour ne pas étendre démesurément cette fastidieuse liste de noms et de titres et nous demanderons au lecteur de lui faire voir jusqu'à quel point le génie allemand spéculatif et mystique avait su toujours trouver sa place, même dans la musique instrumentale pure. Rien n'est inventé dans mon récit et tout est fidèlement rapporté d'après les documents originaux. Un concert, donné en 1643 par Dihler et dont nous avons conservé le programme, nous montre les tendances des musiciens vers les œuvres dans lesquelles l'esprit philosophique historique et pédant avait plus d'importance que l'art lui-même. Il n'est pas besoin de discuter cette question qui nous entraînerait dans

(1) DRUCKENMULLERN, *Musikalisches taffel confect* (Confitures musicales pour la table) ; Hall, 1668.

(2) *Encomiæ musices, seu opus primum sonatarum;* 1695.

(3) Dans le *Musikalischen furstenlust* de John Fischer, 1706, ouvrage qui doit prendre place aussi parmi les morceaux du même genre, on trouve une singulière application de la politique d'actualité à la musique instrumentale. Le recueil contient à la fin une symphonie intitulée, *la bataille d'Hochstett*, et dans cette pièce le premier hautbois représente Marlborough et le deuxième violon Tallard ; l'auteur, par le jeu ingénieux des deux instruments, a cherché à rendre la lutte des deux généraux.

L'auteur de ce mémoire a lu à la Bibliothèque nationale toutes les compositions dont il est parlé dans ce chapitre.

des considérations aussi vaines que peu concluantes sur l'esthétique allemande et le symbolisme musical, si cher à nos nuageux voisins d'outre-Rhin ; mais le fait est curieux à constater, lorsque nous le rencontrons dans la musique instrumentale.

Le programme du concert de Dihler se trouve également dans les *Curiositaeten* et dans l'ouvrage de Sonntag, intitulé : *Tituli psalmorum*, mais avec de notables différences ; nous ne pouvons donner en entier les deux programmes, aussi nous contenterons-nous de résumer ce que ces documents peuvent présenter d'intéressant pour notre sujet.

Ce concert-monstre, véritable festival, fut exécuté à Nuremberg, le 12 mai 1643, d'après les *Curiositaeten*, 1644, suivant Sonntag, peut-être même à ces deux dates, c'est ce que nous n'avons pu découvrir. Il était intitulé : l'*Origine, les progrès, l'usage et les abus de la noble musique*. Dans cette séance Dihler voulut faire entendre à ses concitoyens de la musique hébraïque et grecque, de la musique comme on en faisait à son époque, de la musique comme on n'aurait pas dû en faire, de la musique comme on n'en avait jamais fait, de la musique angélique et diabolique, du passé, du présent et de l'avenir, bref de tous les mondes, de tous les genres et de tous les temps. Pour arriver à ce beau résultat, il s'associa l'organiste de la ville Staden, qui, non-seulement lui fit des sonates à l'instar des Hébreux et des Grecs, mais lui composa encore des morceaux où les anges et les sphères célestes discouraient harmonieusement ensemble. Ce concert eut le plus grand succès, aussi fut-il regardé par les contemporains comme un événement digne d'être inscrit sur des tables de cèdre; il avait seize numéros, et un long programme fut publié en latin à cette occasion, mais il a été perdu et nous n'avons que des résumés en allemand.

La fête commençait par la musique biblique sur le texte de la Genèse : *Non est bonum hominem*, chantée par un soprano et un contralto, avec accompagnement de deux violes de gambe et d'une mandore. Ensuite venait un concert de hautbois et de violons « tels que Jubal les a inventés après la chute des hommes », dit le programme, puis on entendait les juifs célébrer Dieu et sacrifier selon leur culte, sur le chant du troisième psaume « *Confitebor tibi Domine* », exécuté par six voix de ténor et deux basses,

avec accompagnement de théorbe, harpe, cymbales, trombone, plus un psaltérion, d'après Sonntag. Un psaume psalmodié avec l'accent hébreu et une composition du temps de Salomon, à huit voix, avec harpe et trombone, précédait la musique funèbre des Juifs, qui terminait dans le programme les spécimens de l'art israélite, consciencieusement écrits par Staden. On n'a pas donné le détail des instruments du funèbre concert ; tout ce que nous savons, c'est qu'ils étaient « vieux, inusités et tristes ».

Les Grecs n'étaient représentés que par un seul morceau, mais il n'était pas le moins curieux de la séance, c'était la marche militaire par laquelle Alexandre le Grand excitait ses soldats au combat ; un ténor et une basse chantaient le texte κατάβαλε ἀυτους ῥομφαιᾳ (tuez-les avec l'épée) et deux orchestres les accompagnaient; le premier, composé d'instruments militaires (martialischen instrumenta), le second, d'instruments musicaux (musicalischen instrumenta); les tambours, timbales, trompettes, petits hautbois de guerre, formaient la bande martiale, trois bassons, un basson-quarte, deux bombardes représentaient l'orchestre musical. Je ne sais si ces deux groupes sonnaient ensemble ou séparément, mais à coup sûr le mélange de ces sonorités devait produire un singulier effet.

La musique figurée d'après les progrès de l'art à l'époque d'Orlando, de Lassus était un motet d'Orlande, à cinq voix avec instruments à vent. Dans la « musique contemporaine » on entendait des pièces de Gabrielli et de Staden, avec accompagnement de mandore, de luth, de violes, plus une musique, dite à la française, avec des luths et des violes de gambe. Enfin, pour suprême félicité, les auditeurs devaient jouir de l'ineffable plaisir d'entendre et de voir le nouveau clavecin de leur compatriote Jean Heyden. Ce clavecin, inventé en 1610, avait la faculté de prolonger les sons.

Le numéro seize était spécialement destiné à montrer les abus de la noble musique, aussi cette partie, appelée « musica irregularis » dans le programme, était-elle exécutée par des instruments devenus trop vulgaires (car on sait qu'ils se divisaient en nobles et en truands) ou tombés en désuétude à l'époque de ce concert. On y trouvait la vielle, la guimbarde, la musette, le tympanon, les castagnettes, le triangle, le violon octave, trois

chalumeaux, des cromornes, des sonnettes, en un mot un véritable orchestre de charivari. On peut remarquer d'après ce passage que plusieurs instruments restés très en honneur en France au XVIIe siècle, comme les cromornes et la musette, commençaient à disparaître en Allemagne.

Du reste, les Allemands avaient toujours été grands partisans des concerts-monstres, et sans avoir les prétentions archéologiques et philosophiques de celui de Dihler, l'organisation du concert donné en 1615 à Dresde, par les ordres de l'Électeur de Saxe, nous offre un singulier spécimen du goût tudesque en musique et de cette aimable gaieté agrémentée de grosse bière qui s'appelle esprit de l'autre côté du Rhin. Ce concert représentait l'épisode de Judith ; les paroles étaient de Matthеseus Pfaumencker, la musique, du chantre de la cour, Hilaire Grundmaus. On y vit les instruments les plus étranges ; un certain Raposki, de Cracovie, fit venir sur un chariot traîné par huit mules, une contre-basse qui avait sept aunes des Pays-Bas de hauteur ($8^{m}40$ cent.). On y avait adapté une petite échelle qui permettait d'atteindre le manche de l'instrument et sur les cordes de cette contre-basse monstre on promenait à grands renforts de bras un énorme archet. Mais un si bel engin ne devait pas suffire et Grundmaus eut l'idée aussi grandiose qu'ingénieuse d'improviser une contre-basse au moyen d'un moulin à vent sur lequel il fit tendre de gros câbles que quatre hommes se chargèrent de faire ronfler, au moyen d'une forte pièce de bois dentelée. Sur un des côtés de l'orchestre il y avait un grand orgue sur lequel le père Sérapion faisait rage des pieds et des mains ; quelques bombardes en batterie tenaient lieu de timbales.

L'exécution fut digne de ces beaux préparatifs; la prima donna Bigozzi de Milan chanta tant, si bien et si longtemps qu'elle en mourut trois jours après. G. Scoppio de Crémone, un des plus habiles violonistes du temps, exécuta, en tenant son violon derrière son dos, les morceaux les plus difficiles de son répertoire. Ce fut l'étudiant Rumpler, basse-taille resplendissante, qui chanta avec accompagnement de moulin à vent obligé. Le succès de la journée fut pour une double fugue représentant la bataille des Assyriens contre les Israëlites; elle fut exécutée avec une telle ardeur que les chanteurs étrangers, qui jouaient les Assyriens, se prirent de

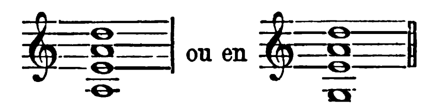
querelle avec les choristes de Dresde qui faisaient les juifs, et le chœur finit par une vraie bataille à coups de mottes de terre qui fit bien rire l'Électeur. Il fallut arrêter le combat, tant à cause du danger des projectiles, que pour empêcher le prince de mourir d'une hilarité trop prolongée.

Mais quittons cette musique plus qu'excentrique et rabelaisienne, et revenons à l'art véritable. Les partitions que nous avons citées, les œuvres que nous avons étudiées, indiquent un réel progrès dans la forme de l'instrumentation; elle prouve aussi que l'école de violon allemande brillait d'un vif éclat dès les commencements du XVIIe siècle. Ici encore on peut remarquer la différence qui distingue l'art allemand de l'italien. Dans leurs compositions ces derniers cherchent avant tout la ligne mélodique, ils l'épurent, ils la font ressortir, ils n'évitent pas les difficultés, mais ils ne les écrivent que lorsqu'elles sont nécessitées par le développement de la phrase mélodique; dans l'exécution, les virtuoses étaient prêts à affronter les passages les plus ardus, mais ils mettaient particulièrement tous leurs soins à *chanter* l'œuvre qui leur était confiée. Violonistes et compositeurs allemands, au contraire, recherchaient la difficulté, la regardaient comme un régal fin et succulent à offrir à leurs auditeurs et sacrifiaient souvent l'idée mélodique à ces préoccupations secondaires. Ce n'étaient pas seulement les artistes qui affichaient ces préférences, mais aussi le public, car les compositeurs italiens eux-mêmes, qui ont écrit en Allemagne et pour des Allemands, se sont crus forcés de tourmenter leur style pour satisfaire le goût général; les passages du *Capriccio stravagante* de Farina, publiés par M. Wasliewski (1), en sont la preuve, mais les Allemands dépassèrent de beaucoup ce luxe de difficultés et poussèrent même l'étendue de l'instrument jusqu'à ses limites extrêmes, à en juger par les fragments de Kelz dont nous avons parlé. Les *ré*, les *mi*, les *fa*, au-dessus de la première position, abondent dans toutes les œuvres de l'école au XVIIe siècle. Leur amour pour les sons multiples et le contre-point amenèrent les Allemands à

(1) WASILEWSKI (JAS. WILH.), *Instrumentalsatze, vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts (als musikbeilagen zu « die Violine im XVII Jahrhundert »)*; Bonn, 1874, in-4° obl.

écrire plusieurs parties pour le violon, c'est-à-dire à se servir des doubles et triples cordes, non point pour un passage rapide, mais pour des morceaux entiers. Dès 1658, Baltzar, de Lubeck s'était fait entendre à Oxford et avait excité l'admiration des plus savants docteurs de musique. Burney, en citant les mémoires du temps, nous donne une idée de l'effet produit par ce virtuose : « Alors, dit-« il, on le vit faire courir ses doigts jusqu'à l'extrémité du manche « et les ramener insensiblement en arrière, le tout rapidement et « avec une grande justesse, ce que jamais on n'avait vu en Angle-« terre. » Son doigter, la sûreté et la rapidité de son exécution, tout parut merveilleux, et une des plus grandes autorités musicales de l'époque, Wilson, professeur de musique à l'Université, se baissa en plaisantant, pendant que Baltzar jouait, pour voir s'il n'avait pas le pied fourchu. A en juger par ses compositions, Walther, qui publia ses *Scherzi da violino solo con basso continuo*, etc., en 1676, paraît plus remarquable encore; ses pièces renferment des doubles cordes, des accords, des arpéges de la plus difficile exécution et on y voit le violon monter, comme dans les plus difficiles compositions de Kelz, jusqu'au *contre sol. L'Hortulus Chelicus*, du même auteur, renferme aussi des morceaux curieux et, entre autres l'Imitation du Coucou (*Imitatione del Cucu*) où Walther semble avoir accumulé toutes les difficultés imaginables (1). Henri Biber semble avoir encore été plus hardi que Walther. A une époque où l'emploi des doubles, triples et quadruples cordes était si à la mode, il exagéra encore ce genre d'effet. Pour faciliter la lecture de sa musique, il avait imaginé de l'écrire sur deux ou trois portées de telle sorte qu'un morceau de violon seul était disposé graphiquement comme un trio (2). Un ouvrage de ce musicien, intitulé : *Fidicinum sacro-prophanum*, consiste en douze sonates, à quatre et à cinq parties qui doivent être jouées par deux violons et une basse ; son treizième œuvre, qui a pour titre *Harmonia artificiosa*, publié à Nuremberg, est tout entier composé de pièces à six parties écrites pour trois instruments à cordes. On appelait ce dernier genre *dapifer*, dit Burney, c'est-à-dire porte-drapeau. Biber accordait son violon en :

(1) *Hortulus Chelicus, das ist wohlgeplanger violonistischen lustgarten*, 1694.
(2) Liszt, de nos jours, a appliqué ce procédé au piano.



cet exemple a été souvent suivi depuis ; mais nous avons parlé déjà de cette particularité dans la première partie, au sujet du violon discordé, point n'est besoin d'y revenir. A côté de Biber, un autre violoniste, Finger, né vers 1660, tenait en Allemagne un rang distingué. Il passa en 1685 en Angleterre où sa réputation égala presque celle de Baltzar ; ses compositions demandaient une moins grande habileté d'exécution que celles de Baltzar et de Biber, mais elles étaient plus mélodiques et se rapprochaient davantage de celles de Corelli et de Bassani. Le *Mercure* de 1682 (janvier) contient deux suites curieuses d'un autre violoniste, Westhoff, dont la renommée fut grande à cette époque (1). Cet artiste se fit entendre devant le roi Louis XIV en décembre 1682. Son succès fut immense, le roi le félicita vivement et daigna même donner le nom de la *Guerra* à un passage de sa sonate en *la* (*la Guerra cosi nominata da sua maesta*) (2). Il faut le dire, ces deux morceaux auraient été bien reçus même dans un pays où la musique de violon eût été plus avancée qu'en France. La sonate écrite avec basse chiffrée est d'un très-bon style et d'un excellent sentiment mélodique ; la basse est ferme, empreinte d'une certaine majesté, l'harmonie variée et nombreuse. La partie de violon, développée avec science : renferme des variations ingénieuses et des traits d'un effet charmant ; la suite sans basse est presque entièrement écrite à quatre parties. En dehors de quelques licences nécessitées par l'exécution, le style est pur et correct.

Ces exemples suffisent pour donner une idée de ce qu'étaient les écoles de violon au XVII[e] siècle ; à partir de ce moment, nous abandonnerons cette branche de l'art pour ne nous occuper que de la musique d'ensemble ; mais nous ne pouvions, sans laisser dans notre travail une lacune regrettable, omettre les premiers violo-

(1) Une de ces suites a été reproduite d'après le *Mercure* dans la *Chronique musicale*, 1[re] année, t. I, 1873, p. 177.

(2) Voyez *Mercure de France*, décembre 1682, page 386 ; — janvier 1683, page 147.

nistes italiens, français et allemands, dont les travaux ont tant contribué à la formation du quatuor à cordes, et qui ont su faire des élèves dignes d'interpréter les grandes œuvres instrumentales des Haendel, des Bach, des Haydn, des Mozart.

CHAPITRE VI.

GEORGES FRIEDERICH HAENDEL ET JOHANN SEBASTIAN BACH.

Pour l'amateur jouissant sans les discuter des douces sensations de l'art, le choix est facile entre Haendel et Bach; mais il n'en est pas de même de l'historien, et si la prodigieuse richesse de Haendel, sa chaleur dramatique, la majesté de son style, majesté sans froideur, poussée jusqu'au lyrisme le plus sublime, nous entraîne vers lui, la sévérité, la perfection de la forme de Bach, la hardiesse de son harmonie, l'originalité de son orchestre, l'indicible grandeur qui caractérise toutes ses œuvres nous obligent à nous arrêter devant lui et à le contempler avec admiration. L'un et l'autre ont recueilli l'héritage des Schütz, et des Keyser et l'ont enrichi au point de le rendre méconnaissable; mais Bach est resté purement allemand; Haendel en étudiant les Italiens a rendu son style plus souple et plus varié. L'un a plus de dessous, dirait un peintre, l'autre a plus de ligne. Lisez la vie de ces deux artistes, Bach, continuant les traditions d'une vieille famille de musiciens, coule dans le calme et le travail une existence dont aucune secousse, aucune inquiétude ne vient troubler le cours. Haendel, au contraire, passionné, violent, jeté dans les grandes et dangereuses entreprises, subit tous les déboires de la lutte, tous les découragements de la défaite, comme aussi tous les enivrements des victoires éclatantes. Il semble que ces différences dans leur vie se retrouvent encore dans leurs œuvres, mais il est un point qui les rapproche tous deux, c'est le caractère de grandeur et de majesté dont chacune de leurs pages est profondément empreinte. Ces deux sublimes qualités, ils les doivent à leur puissant génie ; mais comme nous l'avons fait remarquer plusieurs fois dans le cours de ce travail, nous les voyons déjà en germe chez les maîtres qui ont précédé. L'orchestre des deux

compositeurs présente les mêmes différences que leur mélodie et leur harmonie; celui de Bach est plus riche de timbre, plus varié par le nombre et la diversité des instruments, plus ferme peut-être dans sa masse sonore; celui deHaendel a plus de souplesse et de grâce, il emprunte au style dramatique une plus grande légèreté et on y trouve plus d'une fois des traits de coloris et d'expression que le maître sévère qui a écrit la *Passion* n'a pas voulu, ou peut-être, n'a pas pu mettre dans le sien.

Dès ses premières études avec son maître Zachau, Haendel avait étudié de très-près l'art d'instrumenter à l'allemande par petites masses d'instruments de même famille, suivant le système des doubles chœurs et M. Chrysander (1), dans son beau travail sur ce maître, nous donne de curieux détails au sujet de l'époque où le futur auteur du *Messie* essayait ses forces sous la direction de son vieux maître. Le style instrumental de Haendel se divise en deux *manières* bien distinctes, celle des opéras et celle des oratorios. Dans la première, il subit l'influence de Keyser en même temps qu'il cherche à se rapprocher des formes italiennes, si favorables au style vocal ; aussi son instrumentation est-elle plus variée de timbres, plus légère que dans la seconde; comme tous les grands maîtres il a été accusé d'avoir abusé des forces de l'orchestre, d'avoir exagéré les proportions du piédestal de la statue. Quantz écrivait dans ses Mémoires que l'orchestre d'Haendel était d'une puissance insupportable; qu'aurait-il dit s'il avait entendu les orchestres monstres du XVIIe siècle, que nous avons cités ou même celui de 1744, dont M. Schœlcher (2) nous a donné le détail ? On joua à Lincoln's Inn Theater une sérénade et un intermède intitulés *Amour et Folie*. Le morceau se terminait par un concerto de violoncelle, accompagné par vingt-quatre bassons, le tout agrémenté d'une flûte, de violons, de hautbois, de trombones, de cors, de trompettes, de timbales et de tambours. Je ne sais si le chant exprimait l'amour, mais il est évident que pareil orchestre convenait peut-être à la folie. Nous sommes aujourd'hui trop habitués à voir faire ces banales récriminations aux plus grands maîtres, à Glück, à Mozart, à Rossini, à Meyerbeer,

(1) CHRYSANDER (F.) *Haendel*, Breitkopf und Härtel. 3 vol. in-8°, 1858-67.
(2) SCHOELCHER, *Life of Haendel*. Un vol. in-8°, 1857.

pour tenir compte de ces critiques qui se renouvellent chaque fois qu'une nouvelle œuvre paraît dans le monde musical.

Avec le puissant génie dramatique dont il était doué, Haendel comprit combien il était nécessaire de relever par des teintes éclatantes le coloris de l'orchestre ; il savait aussi que les parties vocales avaient besoin d'être soutenues par une instrumentation plus légère, propre à les mettre en valeur ; ce ne fut que par degrés et successivement qu'il forma cette partie importante de son style ; ses premiers opéras italiens et anglais indiquent une grande modération dans l'emploi des forces de l'orchestre. Lorsqu'il écrivit les oratorios, au contraire, il vit qu'une forme plus sévère devait être réservée à ces œuvres sacrées et il ne craignit pas d'alourdir un peu son orchestre pour donner à l'ensemble plus de gravité et de majesté. L'emploi des instruments est merveilleusement approprié aux chœurs du *Messie* et de *Judas Machabée*, aussi Mozart ne voulut-il retoucher que les airs, tant les morceaux d'ensemble étaient écrits avec une merveilleuse entente de l'effet à produire.

L'orchestre d'Haendel se compose de violons, 1er, 2mes et quelquefois 3mes, des violes, des *violette marine*, des violes de gambe, des violoncelles, des contre-basses, pour la famille des cordes frottées, du luth, du théorbe et des harpes, pour les cordes pincées. Les cuivres sont représentés par les trompettes, les cors, les trombones, les bois par les cornets, les flûtes droites et traversières grandes et petites, les hautbois, les bassons, les contrebassons ; la percussion par les timbales et les tambours; l'orgue et le clavecin tenaient la basse. Dans l'oratorio de *Deborah* les violons et les violettes doublent la basse à l'octave supérieure ; la violette semble avoir été le soprano de viole. C'est dans l'air *d'Orlando* (1732) « Gia l'Ebro » qu'on trouve les violéttes marines ; cet instrument qui, d'après Burney, était un soprano de la famille des violes d'amour avait été inventé et importé en Angleterre par le compositeur italien Castrucci, qui fut longtemps premier violon à l'orchestre de Haendel. L'accompagnement de l'air que nous avons cité est écrit avec les violoncelles en pizzicato. Dans *Il Pensiero ed il moderato*, nous trouvons deux violoncelles mariés à deux bassons ; quelquefois les parties de violons étaient fort difficiles et prouvent qu'on rencontrait en Angleterre d'habiles

symphonistes. En Italie Haendel avait eu pour premier violon Corelli et dans la sonate qui sert d'ouverture au *Triomfo del Tiempo* (1708) (1), le violon monte jusqu'au *la* au-dessus de la quatrième ligne supplémentaire.

Haendel se servit jusqu'à la fin de sa carrière des archi-luths et des théorbes (2), mais sans leur donner de rôle important; ils entraient dans la masse des instruments composant la basse continue, Haendel est avec Bach le dernier qui ait donné à ces instruments une place dans l'orchestre. Malgré les moyens bien restreints de la harpe, Haendel en fit quelquefois usage et toujours sa présence est motivée par une intention de coloris bien marquée. Dès sa première jeunesse, quand il travaillait encore avec Zachau, il avait écrit un morceau religieux avec accompagnement de harpe, qu'on peut lire dans l'ouvrage de Chrysander; nous retrouvons encore la harpe, dans *Julius Cesar*, dans le *Concerto-grosso VI* et surtout dans *Saül*, où un air de David est accompagné par la harpe, le théorbe, les violons et les basses en pizzicato; ici nous voyons clairement chez Haendel l'intention de rapprocher son instrumentation des vieilles traditions musicales relatives au roi psalmiste (3).

Haendel fit moins usage des trombones que Bach, et ne les employa pas comme lui uniquement à doubler les voix dans les chorals; ils étaient fondus dans la masse de l'orchestre (4). Pendant la seconde période de sa carrière Haendel, écrivit des parties importantes de cor, il en employa même jusqu'à quatre, comme dans *Julius Cesar*, mais ce ne fut qu'en 1720, pour *Rhadamisto*, qu'il s'en servit pour la première fois dans ses opéras italiens et anglais. On sait quelle importance ont les trompettes dans l'orchestre de Haendel et quelle vigueur leur sonorité éclatante donne à son instrumentation; il les employait en *sol*, en *ré* et en *ut*, et ne craignait pas de leur confier dans leur troi-

(1) Voyez t. XXIII de la grande collection des œuvres d'Haendel publiée à Leipzig.

(2) *Resurrezzione*, Rome, 1708; *Julius Cesar*, 1723; *Parthenope*, *Athalia*, 1733, t. V de l'édition allemande. *Saül*, 1738, t. XIII.

(3) T. XIII de l'édition allemande, *Concerto grosso*, t. XXVIII.

(4) *Saül*; *Israël en Égypte*, t. XXV, édition allemande, *Dettingen Te Deum*.

sième octave les parties les plus difficiles. Les trompettes étaient à cette époque fort à la mode dans les écoles allemande et italienne, et on a vu un trompettiste lutter de virtuosité avec un brillant castrat italien. Les parties de trompettes de Haendel et de Bach étaient fort difficiles sans être cependant injouables. Nous avons dit, dans la première partie de ce travail, ce que nous pensions des parties de trompettes écrites par Bach et Haendel. Nous n'avons donc plus à revenir sur ce sujet, Haendel écrivait à deux ou trois parties les trompettes, dans les régions les plus aiguës, et c'étaient les timbales qui leur servaient généralement de basse.

L'instrument favori d'Haendel était le hautbois, pour lequel il a écrit des parties importantes dans ses grandes œuvres et de nombreux concertos. M. Schœchler lui a reproché d'avoir fait accompagner par le hautbois l'air martial de Roderigo « Gia grida la tromba ». D'après les conventions reçues, d'après le texte lui-même, c'était la trompette en effet qui devait traduire la pensée du librettiste; mais en se servant du hautbois, Haendel ne s'éloignait pas autant qu'on le croirait des traditions. Non-seulement le hautbois était pastoral, mais encore il était guerrier; sa sonorité aigre et éclatante le rendait propre à la musique militaire; les vieilles bandes musicales de France, d'Angleterre et d'Allemagne se composaient presque uniquement de haut-bois, et la marche des mousquetaires de Lulli est écrite pour ces instruments. Haendel s'en servait aussi pour ses symphonies en plein air avec les trompettes et les bassons, et il a fallu les inventions récentes pour chasser à peu près le hautbois des orchestres militaires, où les cuivres modernes l'auraient écrasé. Haendel écrivait deux ou trois parties de hautbois, et quelquefois quatre, comme dans la cantate de la Pentecôte « *Friede Freude* ». Excepté dans l'accompagnement vocal, le basson joue généralement un rôle fort modeste, soit qu'il rentre dans la basse continue, soit qu'il serve de basse aux hautbois ou aux flûtes. C'est dans l'*Hymne du couronnement* (1727) qu'on trouve le double basson. Burney prétend qu'il avait seize pieds, ce qui est exagéré; mais, bien que le basson double basse fût connu et que nous l'ayons déjà vu en Allemagne, il n'était pas parvenu en Angleterre, et en cette occasion Haendel dut en faire construire un par le facteur Stamby.

Personne mieux que l'auteur du *Messie* ne comprit le rôle gra-

cieux et charmant de la flûte ; les élégantes arabesques qu'il confie à cet instrument sont souvent d'une grâce et d'une finesse inimitables ; c'est dans les sonates pour flûte et clavecin qu'il a donné libre carrière à ses plus adorables caprices ; mêlée avec les voix et souvent à trois parties, la flûte est chez Haendel d'un effet plein d'originalité et de charme.

Le rôle des timbales consiste le plus souvent à doubler la basse des trompettes ; mais quelquefois elles entrent d'une façon plus active dans la partie artistique de l'œuvre. Le grand chœur de *Josua* (1747), dont la mélodie n'est autre que le chœur triomphal de *Judas Machabée*, emprunte à leurs roulements une vigueur extraordinaire. D'après M. Schœlcher, c'est dans *Josua* et *Giustino* qu'il s'est servi des tambours, mais nous ne les avons pas trouvés dans la grande édition allemande de *Josua*, et nous n'avons pu nous procurer la partition de *Giustino*. Peut-être les parties de tambours étaient-elles exécutées sans être écrites dans la partition.

L'orgue et le clavecin, qui sont le fondement de la basse continue et qui, à ce titre, se rencontrent dans toutes les œuvres instrumentales de Haendel, n'ont généralement pas, à proprement parler, de rôle séparé, mais cependant les jeux de l'instrument sacré prennent part à l'instrumentation d'une manière spéciale, comme dans le *Dettingen Te Deum*, où les sons pleins du principal contribuent beaucoup à la sonorité générale du morceau. Haendel avait, comme le montrent des indications manuscrites, deux clavecins dans son orchestre, pour lesquels il écrivait fréquemment deux basses différentes ; mais il arrivait aussi qu'il leur donnait une partie importante, comme au second acte de *Rinaldo*.

Haendel s'est servi du carillon à clavier (1) dans la symphonie de *Saül* qui précède le chœur triomphal, ce timbre argentin se mêle aux voix des femmes dans le tutti du triomphe de David. Lorsque Meyerbeer fit accompagner par le carillon le magnifique chœur des enfants dans le *Prophète*, il retrouva un effet analogue. En Angleterre l'oratorio de *Saül* est toujours exécuté avec sa partie de carillon.

Sans avoir à proprement parler de coloris instrumental, Haendel ne manquait pas de varier son orchestre par un habile mé-

(1) Voyez édition allemande, t. XIII, pages 76 et suivantes.

lange des timbres, et il est souvent arrivé à des effets d'instrumentation d'une prodigieuse puissance. Quelquefois, comme dans la *Résurrection,* il se privait complétement des premiers violons et des violes, ne gardant que deux flûtes, deux bassons, deux trompettes, les violes de gambe, le théorbe, l'archiluth et le violoncelle ; souvent aussi c'étaient les instruments à vent qui disparaissaient[1], comme dans l'air de David que nous avons cité ; quelquefois le petit chœur des hautbois faisait bande à part, ayant sa basse particulière indépendante de la basse générale, tout en s'accordant avec elle. Il tirait de puissants effets du dialogue des masses instrumentales et rien n'est plus solennel que les passages où trompettes et trombones, alternant avec l'orchestre, répondent aux lamentations du hautbois. Dans le chœur de *Saül* How excellent » les sonneries de trompettes, interrompant l'accompagnement des violons sont d'un étonnant éclat. Sans pousser aussi loin que Rameau l'amour de la musique imitative, Haendel ne la rejetait pas complétement et l'appelait quelquefois à son aide pour rendre son idée avec plus de vérité ; c'est ainsi que dans la *Fête d'Alexandre,* au moment où ce prince, rendu furieux par l'orgie, met le feu à Persépolis, l'orchestre et les chœurs rendent d'une manière saisissante le tumulte d'un peuple effrayé.

Participant de l'école allemande qui l'avait précédé, Haendel variait à l'infini l'instrumentation dans l'accompagnement des voix. Tantôt dans l'air d'*Orlando* « Gia l'ebro » il soutenait la voix par deux violettes marines et le violoncelle en pizzicato, tantôt un brillant accompagnement de quatre trompettes et timbales relevait le chant du ténor, comme dans *Rinaldo.* Au 2e acte d'*Athalie,* c'est le violoncelle solo qui dessine un élégant contrepoint sur le chant de Mathan (ténor) pendant que la contrebasse, le clavecin et l'archiluth remplissent l'harmonie ; plus loin, au second acte, le trio des deux hautbois et basson marche avec le contralto. Dans l'opéra de *Parthenope* (1730), écrit en Italie, un air de haute-contre au premier acte « Io signo sol » est accompagné par deux cors, deux hautbois, deux violons, violette et basse ; ainsi instrumenté, cet air très-éclatant produisait un grand effet. D'après une tradition qui s'est conservée jusqu'à nous, la voix de basse est souvent doublée par le basson, ainsi qu'on peut le voir dans l'air de *Samuel,* à deux bassons et basse, mais quelque-

fois aussi cet instrument se faisait entendre avec le ténor. Le trombone jouait un rôle analogue. Il n'était pas rare, surtout dans les œuvres sacrées, de trouver un accompagnement spécial approprié à certains rôles ; c'est ainsi que dans la *Resurrezzione* le personnage de Jean a pour orchestre particulier une flûte, une viole, un théorbe.

Généralement Haendel soutenait les masses chorales par l'orchestre tout entier, tantôt en dessinant un riche contre-point autour des voix, tantôt en faisant alterner les instruments avec les chœurs, tantôt en doublant les solistes, au moyen de *ripieni*, destinés à augmenter la sonorité, et en les réunissant aux chanteurs dans un formidable tutti, comme dans les grandes compositions sacrées à deux chœurs du *Messie*, de *Judas Machabée*, de *Samuel*, de *Salomon*, de *Déborah ;* mais il ne se contentait pas de ces puissants effets et souvent il éclairait son orchestre par les plus ingénieux contrastes. Avec quel éclat les deux parties de trompettes viennent reprendre le chant triomphal des jeunes gens, dans *Judas Machabée*, mais quel charme ne donnent pas à la même mélodie les flûtes lorsque les jeunes filles célèbrent à leur tour le vainqueur ? Il a tiré encore un effet non moins suave du simple quatuor, dans *Rinaldo*, en faisant soutenir par les violons le chœur des sirènes, chanté à l'unisson par les soprani.

Je suis loin d'être partisan des changements apportés dans l'orchestration des maîtres sous prétexte de la rajeunir. Les progrès de la facture instrumentale permettent aujourd'hui d'écrire avec plus d'aisance certains passages où le compositeur avait dû limiter ses effets, faute de moyens matériels pour rendre toute sa pensée, mais je préfère encore voir subsister ces lacunes et retrouver l'orchestre des maîtres, tel qu'ils l'ont écrit dans les proportions justes de l'effet à produire. M. R. Wagner veut faire sur les symphonies de Beethoven le travail de retouche auquel Mozart s'est livré sur le *Messie*, la *Fête d'Alexandre*, *Acis et Galatée*. Malgré toute l'habileté du maître allemand, malgré son génie novateur même, je doute que quelques améliorations de détail ne nuisent pas à l'effet général, heureux encore s'il s'en tient aux détails.

L'arrangement de la *Fête d'Alexandre* par Mozart fut exécuté à Londres, dit M. Schœlcher, sous la direction de M. Benedict,

en 1853. Dans la grande fête commémorative dont Burney nous a donné la description, le *Dettigen Te Deum* fut exécuté tel que Haendel l'avait écrit; seulement on employa, dans la martiale introduction instrumentale de ce magnifique morceau, quatorze trompettes, deux paires de timbales, deux paires de doubles timbales et une paire de timbales doubles basses, faites exprès pour la circonstance.

L'orchestre de Bach ne passa pas par les révolutions que subit celui de Haendel; ce qu'il était lorsqu'il publia sa première œuvre (1708) nous le retrouvons encore dans ses dernières cantates. Un des côtés remarquables du génie de Bach, c'est l'amour avec lequel il manie chacune des parties instrumentales ou vocales. Chez lui le contre-point n'est pas un artifice de style, un moule banal dans lequel il jette sa pensée, c'est un art véritable où il est maître; il se plaît à conduire à travers mille méandres la phrase mélodique, à la transformer, à la développer; elle ne se présente chez lui que sous la forme de l'imitation, et, par un prodige de son génie, chaque nouvelle reprise déploie de nouvelles richesses. Son orchestre devait se ressentir de ce mode de création. Loin de chercher à diminuer les parties, à les grouper autour des voix, il se fait un jeu d'en multiplier les mouvements, d'en entrelacer les dessins. Il écrit par petits groupes d'instruments de même famille, se répondant les uns aux autres et se réunissant rarement en un tutti. Nous avons vu dans les maîtres allemands du XVII[e] siècle des exemples remarquables de cette sorte de style; mais Bach le poussa jusqu'à sa dernière perfection. Tantôt c'est entre les violons et les trompettes que le dialogue s'établit, tantôt ce sont les trompettes qui répondent aux voix ou les hautbois qui dessinent sur la masse des chœurs un curieux contre-point; cherchant continuellement à développer sa pensée, à l'exposer sous toutes les formes dont elle était susceptible, Bach arriva nécessairement à trouver le développement instrumental, en faisant passer successivement la mélodie d'un instrument dans un autre, avec toutes les souplesses d'une science absolument parfaite. L'orchestre de Bach n'est point synthétique, il est analytique, si l'on peut employer de pareils termes à propos de musique; c'est en ce sens que les maîtres de la grande époque symphonique moderne, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, procèdent de lui. Pour eux, non-seule-

ment l'orchestre sera une riche palette aux mille teintes diverses, mais chaque voix aura un rôle à part, chaque partie saura être intéressante, tout en contribuant à l'ensemble. Sans observer la sévérité du vieux fuguiste, ces grands génies marcheront sur ses traces, varieront l'instrumentation par une harmonie habilement mouvementée et curieusement fouillée.

Bach se servit des violons, violes d'amour, violes de gambe et contrebasses pour les instruments à cordes frottées; on trouve de plus dans ses œuvres le violino et le violoncello-piccolo. Le deuxième morceau des *concerti* dédiés au margrave de Brandebourg est écrit pour « due corni di caccia, tre oboë e fagotti, un violino piccolo-concertato, due violini, una viola e violoncello col basso-continuo. » Le violoncello-piccolo se rencontre plus souvent que le violino piccolo ; dans la cantate *Feria II Paschalis,* il est chargé d'une longue ritournelle et brode un accompagnement fleuri sur le chant du soprano. Il est probable, comme nous l'avons déjà vu, que ce petit violoncelle était accordé à l'octave du violon. Dans la cantate *Jesu nun sei gebreiset* (1) , cet instrument soutient le ténor avec la basse continue. Marié à l'orgue et au hautbois d'amour dans la cantate, *Dominica XX post Trinitatis diem,* il accompagne le soprano ; il a pour basse, dans la cantate *Feria II Pentecostis* (2), une partie de trombone. C'est dans la cantate dramatique *Aeolus* que Bach s'est servi de la viole d'amour et nous trouvons deux parties de violes de gambe dans l'*Ode funèbre pour la Reine de Pologne* (3). On sait aussi qu'il fit construire la viola pomposa décrite dans notre première partie; mais je n'en ai point trouvé d'exemple dans ses œuvres.

Le luth est le seul des instruments à cordes pincées qu'il ait employé ; généralement deux de ces instruments marchaient avec la basse (4) ; mais quelquefois aussi ils avaient une partie très-importante et dessinaient d'élégants arpéges.

(1) Voyez 10e année, p. 53, de la belle collection publiée par la société des œuvres de Bach.

(2) T. XVI de la même collection.

(3) T. XIII.

(4) T. XIII. Ode funèbre.

(5) T. XII, p. 55. En 1740 Bach inventa le clavecin-luth, dont il donna l'idée à Silbermann, mais dont il ne fit pas usage.

De longues ritournelles, des accompagnements soigneusement écrits sont fréquemment confiés à la flûte et au hautbois. Comme Haendel, Bach se servit des flûtes avec une habileté que nul n'a su surpasser. Ici il leur donne une toute charmante et gracieuse partie concertant avec le hautbois (Cantate, *Dominica XVI post Trinitatis diem*) ; ici son timbre doux se marie avec le hautbois d'amour, et avec les voix de soprano et d'alto. Dans la ritournelle de la cantate que nous venons de citer, c'est la flûte qui fait la réponse au hautbois, par une combinaison de timbre très-originale. Bach en employait jusqu'à trois (Cantate, *Dominica XIV post Trinitatis diem*), et l'on peut lire plus loin un curieux dialogue entre le ténor et la flûte traversière (Cantate, *Feria II Nativitatis Christi*). Les hautbois étaient de trois sortes : les hautbois ordinaires, ténor et taille, le hautbois d'amour et de chasse. Ces derniers, comme nous l'avons vu, étaient le reste de cette innombrable variété d'intruments à anche que le moyen âge et la Renaissance avaient léguée au siècle suivant. Les hautbois, quels qu'ils fussent, étaient le plus souvent employés par paire, surtout dans les grands ensembles ; mais il était rare que les hautbois ordinaires fussent mélangés avec ceux de chasse et d'amour ; cependant nous voyons cette combinaison dans la *Feria II Paschalis.* La cantate *Dominica I post Trinitatis diem,* contient trois parties de hautbois, ainsi que la cantate *Der Himmel lacht die Erde* ». Il arrive aussi que ces trois hautbois, avec un basson et la basse continue, forment tout l'accompagnement vocal (1); c'est un retour aux anciens concerts d'instruments de même famille. On peut poser en règle générale que Bach se servait le plus souvent du hautbois ordinaire dans les grands tutti, tandis qu'il réservait les hautbois d'amour et de chasse pour des effets particuliers de coloris ou d'accompagnement. A part un air en écho dans la cantate *pour la Circoncision,* où le hautbois ordinaire établit un charmant dialogue avec le soprano, Bach emploie ordinairement les hautbois d'amour et de chasse pour broder une partie instrumentale sur le chant du soliste. La part du basson n'est pas très-grande dans son œuvre, et cette basse des hautbois ne sert le plus souvent qu'à doubler la basse continue ; cependant nous ne pou-

(1) T. XII, partie II.

vons laisser de faire remarquer ici une combinaison sonore dont il semble d'être servi le premier et dont les compositeurs, et particulièrement Meyerbeer, ont tiré de magnifiques effets, je veux parler du mariage du violoncelle et du basson à l'unisson, dans lequel, par le mélange des timbres, le basson tempère ce que le violoncelle pourrait avoir de trop mordant, tandis que le violoncelle donne au basson plus de rondeur et de puissance. On peut trouver une foule d'exemples de ce genre dans l'œuvre de Bach, mais il faut particulièrement remarquer cet effet dans la cantate *Der Himmel lacht die Erde* et surtout dans la cantate « *Dominica quasimodo geniti* (1), où le violoncelle et le basson à l'unisson accompagnent un choral pour soprano et ténor. Le cornetto, qui a bien perdu de son antique splendeur, ne sert plus chez Bach qu'à doubler le soprano dans les chorals.

Les parties de trompettes de Bach ne sont ni moins difficiles, ni moins éclatantes que celles de Haendel; souvent il en écrit trois (Cantates, *Feria Ascensionis Christi.* — *Festo Michaëlis.* — *Per ogni tempo.* — *Bei der Rathwahl.* — *Festo sancti Johannis Baptistæ.* — *Feria I Nativitatis Christi.* — *Der Himmel lacht die Erde*). — La seconde cantate, *Feria I Nativitatis* (2) contient quatre trompettes. Tantôt ces instruments rentraient dans la masse de l'orchestre comme dans la cantate *Wo soll ich fliehen hin*, tantôt, ainsi que dans les anciens motets du XVIIe siècle dont nous avons cité des exemples, les trompettes coupent, par de brillantes ritournelles, le chant des violons et des voix (3); d'autres fois encore trois de ces instruments, avec les timbales, constituent tout l'orchestre d'accompagnement (4). Bach se sert souvent de la *tromba da tirarsi*, sorte de trompette dans laquelle des coulisses permettaient d'obtenir des intervalles chromatiques. Les cors n'étaient pas comme aujourd'hui destinés à compléter dans l'économie générale de l'orchestre l'harmonie des bois; ils se mariaient aux cuivres et remplaçaient même les trompettes.

(1) T. X, p. 82.
(2) T. XVI.
(3) Voyez la splendide cantate *Feria I paschalis*, véritable chant triomphal.
(4) Voyez la cantate *Gott ist mein König*, t. XVII (l'air de contralto *Durch machtige Kraft*).

On trouve quelquefois une partie importante de cor, comme dans le choral de la cantate *Festo Annunciationis Mariæ* (t. I), où le 2e cor brode sur le thème, tandis que les autres parties doublent les voix, mais ce bel instrument n'est point encore mis en valeur; incomplet, difficile pour l'exécutant qui ne connaît pas à cette époque les sons bouchés, il devra attendre plus d'un demi-siècle avant que les compositeurs puissent tirer parti de son admirable et poétique sonorité. Il en est de même du trombone qui reste toujours enchaîné aux voix, sans que rien fasse pressentir la place brillante que son timbre puissant prendra dans le coloris instrumental moderne. Les timbales n'offrent rien de remarquable; mais parmi les instruments de percussion nous devons noter le timbre (Campanella) (1). Les clochettes en *la, mi* marquent à diverses reprises les temps forts de la mesure, et leurs notes argentines jettent une teinte gaie et lumineuse sur toute la composition.

Avec Rameau peut-être, Bach est de tous les compositeurs que nous avons étudiés jusqu'ici celui qui a donné le plus de place au coloris dans son instrumentation; il n'est pas rare qu'un long prélude descriptif dispose l'esprit de l'auditeur à comprendre la pensée que le compositeur a voulu rendre en musique La symphonie qui précède la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (comme la pluie et la neige tombent du ciel) est un véritable morceau imitatif. Dans l'orchestre composé de deux flûtes, quatre violes, un violoncelle et l'orgue, Bach a cherché à imiter le bruissement de la pluie. La cantate *Wir denken dir, Gott* (nous te rendons grâces, ô Seigneur) est un véritable chant triomphal où trois trompettes et timbales, deux hautbois et le quatuor à cordes, auxquels se joignent les sons de l'orgue, est d'un effet puissant et tout moderne que nous retrouvons encore dans l'instrumentation pompeuse de *Ferial paschalis,* dont la seconde partie débute par les deux trompettes, l'orgue, les timbales et les voix. A côté de ces éclatants chants de victoire, on lit de douces élégies instrumentales comme le long prélude qui précède la cantate *Am Abendessen Tages* dans lequel les hautbois, bassons et le quatuor dessinent un chant

(1) Cantate *Schlag doch*, t. XII, n° 53.

qui respire la paix et la douceur. Il est peu de maîtres d'ailleurs dont les combinaisons sonores soient plus variées que celles de Bach. Fétis, M. Bitter (1) ont fait remarquer et avec raison, quelle richesse son orchestre empruntait aux artifices du contrepoint, mais pour l'emploi des timbres Bach ne suivait que le caprice de son génie. Tantôt il retranchait complétement les violons, tantôt il ne se servait d'aucun instrument à vent. Une autre fois, divisant les violes en quatre (*Dominica sexagesima*) il laissait de côté les violons et dans l'ouverture de cette cantate, morceau largement développé, écrit pour deux flûtes, quatre violes et continuo, il trouvait moyen de mélanger les timbres de la façon la plus curieuse. La symphonie qui précède la *Feria II Nativitatis* se compose de deux flûtes, quatre hautbois, deux violes et continuo et sur l'harmonie pleine des instruments à cordes, le quatuor à vent brode les plus charmants dessins. Dans la *Passion selon saint Jean,* il retranche tous les instruments de cuivre et ne gardant que les flûtes, les violons, les hautbois, il obtient la couleur sévère qui convient à une œuvre de ce genre.

C'est dans l'accompagnement des voix et des solistes que sa fantaisie ne connaît plus de bornes ; le plus singulier assemblage instrumental forme son orchestre ; quelquefois la basse continue lui suffit pour tout le rôle de l'évangéliste de la *Passion selon saint Jean.* Ici le ténor est accompagné par le quatuor à cordes ; là une fugue à deux parties de violons dessine ses méandres autour du chant principal. Plus loin c'est un duetto d'alto et de ténor avec deux hautbois et une trompette (*Feria Nativitatis Mariæ*) ; autre part c'est une trompette seule qui chante avec le ténor (*Dominica II post Epiphaniæ diem*) ; ici la basse a pour accompagnement trois hautbois et le continuo. Dans la *Feria II Nativitatis Christi,* c'est le ténor qui dialogue avec la flûte. Dans la cantate pour la Circoncision, c'est le hautbois qui répond en écho au soprano. Quel charmant et gracieux trio que celui qui est formé dans la cantate *Brich den Hungrigen,* par le violon solo, le hautbois et le contralto ! Plus loin (*Dominica X post Trinitatis diem*) (1) ce sont deux flûtes et deux hautbois de chasse qui

(1) *Johann-Sebastian Bach,* par Bitter ; 2 vol. in-8°, Berlin, 1865.
(2) T. X.

font ressortir le contralto. Il faudrait citer tous les soli, car il n'en est pas un qui ne contienne quelque passage intéressant ; mais ces exemples suffisent pour donner une idée de l'indépendance avec laquelle Bach usait des instruments pour l'accompagnement des voix.

Les chœurs et les chorals avaient de leur côté une instrumentation spéciale ; souvent les instruments doublaient les voix ; mais souvent aussi ils brodaient des variations sur le chant. La variété dans l'orchestre qui distingue l'accompagnement des soli, nous la retrouvons encore dans les chœurs, comme le prouve le superbe ensemble triomphal de l'oratorio de *Noël*, accompagné par trois trompettes et timbales, mais à un moins haut degré. Pour ces imposantes compositions, qui ont permis, à juste raison, de comparer la musique à l'architecture, c'est moins la variété que la solidité qu'il faut chercher ; aussi trouvons-nous le plus souvent chez Bach l'orchestre et les voix intimement liées comme deux masses indissolubles ; dans les chorals cette union est encore plus frappante : les violons, flûtes, hautbois, premier cor, première trompette, premier trombone ou cornetto marchent avec le soprano ; les deuxièmes violons, les hautbois, les deuxièmes trombone, cor et trompette sont réservés à l'alto ; la viole, le troisième trombone, le basson, la viole de gambe soutiennent le ténor, et la basse garde pour elle les bassons, le quatrième trombone, les violes graves et le violoncelle. C'est dans les chorals que Bach se rapproche le plus de l'instrumentation des maîtres qui l'ont précédé. Il semble que pour ces sortes de compositions il ait craint d'altérer la majesté de ses idées mélodiques par des broderies instrumentales.

Tel est l'orchestre du grand maître qui écrivit les deux *Passions*, la *Messe en* si *b*, l'*Oratorio de Noël*, ses chefs-d'œuvre et les nombreuses cantates, véritables trésors de science et d'inspiration. Il résume pour nous l'art de l'instrumentation, tel que nous l'avons étudié jusqu'à ce moment. Comme ses prédécesseurs, il a la richesse et la variété dans le nombre des instruments ; plus qu'eux il possède, à un degré haut, le sentiment du coloris instrumental. A qui sait le lire, Bach dévoile tous les secrets de l'instrumentation ancienne, comme il nous initie aux merveilles de l'orchestration moderne.

Placés ainsi dans la première moitié du XVIII[e] siècle, Bach et Haendel marquent la séparation des deux époques ; après eux l'orchestre ne s'enrichira que dans de très-petites proportions au point de vue du nombre des instruments, mais c'est dans leur emploi que tout un art nouveau se révèlera.

DEUXIÈME ÉPOQUE

DEPUIS HAYDN JUSQU'A NOS JOURS.

CHAPITRE VII.

LA SYMPHONIE EN ALLEMAGNE. — HAYDN, MOZART, BEETHOVEN. — LA SYMPHONIE DRAMATIQUE.

Il arrive toujours dans le drame un moment où, par l'enchaînement des faits, les événements se pressent, les situations deviennent plus intéressantes, l'action s'engage, le dénouement se prépare. Il en est de même en histoire, quelle que soit l'importance du sujet traité. Les faits s'accumulent et s'enchaînent, les détails se relient pour former l'ensemble; placées côte à côte, les œuvres du passé se présentent à nos yeux pour être comparées, analysées; mais chaque pas fait dans le récit nous montre un nouveau progrès, chaque œuvre une nouvelle conquête, chaque page nous rapproche du moment où nous verrons s'épanouir, avec un prodigieux éclat, l'art que nous avons vu naître, grandir et prospérer. Le dénouement approche, nous sentons que l'art ancien est arrivé et à sa plus grande perfection, qu'il ne pourra plus que déchoir, si un prodige du génie humain ne vient pas le détourner de la route parcourue jusqu'à ce jour, pour le jeter dans une voie nouvelle. L'exposition a été longue; nous avons vu peu à peu les instruments se former, l'instrumentation se régulariser. Avec le XVIe tout est encore indécis et sans forme; au XVIIe l'orchestre essaie timidement ses forces; plus tard, avançant d'un pas lent mais sûr, profitant des progrès de l'harmonie

et du contre-point, il est solidement assis sur des bases fixes. Il a les violons, violoncelles, contre-basses, les flûtes, les bassons, les hautbois, les cors et les trompettes, les trombones, la harpe, en un mot tous les instruments que constituent l'orchestre moderne, excepté la clarinette. Il est prêt à s'animer du soufle de la vie, et, viennent les hommes de génie qui sauront vivifier cette masse harmonieuse, il avancera à pas de géant dans la voie du progrès. Le jour où les instruments seront pondérés entre eux, non plus d'après une imitation servile de la voix humaine, mais d'après les convenances des timbres, et les affinités des nuances sonores, le jour où les maîtres auront créé le coloris, prêté à chaque instrument l'accent expressif que lui convient, l'histoire de l'orchestre entrera dans une nouvelle phase, et nous toucherons au dénouement.

Dès le commencement de cette nouvelle période, nous voyons les instruments prendre dans l'art une place qu'ils n'avaient jamais occupée auparavant. Non contents d'accompagner les voix, de servir à mettre en relief l'habileté d'un virtuose, dans le concerto plus ou moins accompagné, ils veulent avoir leur existence à part, et pour eux naît un art qui en moins de cinquante ans, atteindra des proportions colossales et qui a nom la symphonie. L'orchestre sera le seul interprète du maître qui lui confiera le plus pur de son génie, les plus poétiques élans de son âme. Que la symphonie soit la plus haute expression de la musique pure, que, supérieure à l'opéra, elle permette au musicien de prendre son essor dans les régions plus éthérées, c'est une question qu'il ne nous appartient pas de juger, mais à partir de ce jour, l'orchestre symphonique doit être séparé de l'orchestre dramatique et mérite une étude à part. Plus d'un maître saura en même temps, et s'inspirer aux sources les plus pures de la création musicale, là où il n'a pour toute aide que son imagination, là où il n'est soutenu, ni par les paroles d'un poëme, ni par les illusions de la scène et faire aussi vibrer dans le drame la corde de la passion. Mais, qu'il s'appelle Mozart ou Beethoven, qu'il écrive la *symphonie de Jupiter* ou *Don Juan* la *symphonie en* ut *mineur* ou *Fidelio*, il faudra toujours distinguer en lui deux styles, il se gardera bien d'appliquer au théâtre les procédés d'instrumentation de ses symphonies. Cette distinction entre l'orchestre sym-

phonique et le dramatique, que les grands compositeurs n'ont jamais manqué de faire, nous ne pouvons manquer de la signaler à notre tour, sous peine de confondre deux arts, qui, ayant la même origine aboutissent chacun à des résultats absolument différents.

Déjà les *concerti-grossi* de Corelli, les trios, les quatuors de l'école qui avait suivi ce maître des virtuoses avaient, comme nous l'avons vu, habitué les musiciens au développement purement instrumental ; les courtes symphonies de Buononcini et autres étaient devenues jeux d'enfants. N'ayant plus les voix à soutenir, voyant le quatuor à cordes bien solidement établi, les compositeurs avaient peu à peu abandonné la basse continue d'orgue ou de clavecin à la musique sacrée, et l'orchestre s'était allégé entre leurs mains. Lorsque Haydn vint, cette révolution était commencée. Dans son livre, bien fait et intéressant, rempli d'aperçus si remarquables, d'une critique si juste, malgré l'amitié qui le liait au grand homme, Carpani a raconté les premières années d'Haydn (1) ; il nous a montré le futur auteur de la *Création* n'ayant pour guides que quelques traités de Mattheson, de Fux, de Kirnberger, apprenant la musique seul et sans maître et s'étant formé lui-même. Peut-être est-ce à ces études solitaires que nous devons cet orchestre si différent de ce que nous avons vu jusqu'à ce jour. Un autre musicien un peu antérieur à Haydn, Sammartini de Milan, dont le nom est aujourd'hui bien oublié, mais dont la réputation fut grande autrefois en Italie et même en Allemagne, était comme le grand peintre des *Saisons*, élève de lui-même, et ses symphonies abondent en traits nouveaux, en

(1) *Le Haydine, Ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maëstro Giuseppe Haydn*, Milan, Buccinelli, 1812; 2e édition, Padoue, 1823, in-8°, traduit par Mondo sous ce titre : *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures*, Paris, 1837. Un vol. in-8°. — Avant Mondo, Stendahl (Bombet) avait honteusement copié les lettres de Carpani et ce plagiat avait été si loin que les *Lettres sur Haydn* peuvent passer pour une véritable traduction des *Haydine*, Stendahl a intitulé son audacieux larcin : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur l'état présent de la musique en France et en Italie*, par Louis Alexandre Bombet (Bayle), Paris, Didot, 1811. In-8°. — Je n'ai pas retrouvé l'original de la vie de Mozart, etc., mais le célèbre auteur de *le Rouge et le Noir* est trop sujet à caution pour que la paternité de ses études ne soit pas et à juste titre révoquée en doute.

passages pleins d'originalité. Mais si Haydn n'apprit à jurer sur la parole d'aucun maître, au moin ne fut-il pas sans écouter dès sa jeunesse les œuvres de ses contemporains et sans en tirer profit, non pas en timide imitateur, trop heureux de suivre de près ses modèles, mais en maître dont le génie devait agrandir tout ce qu'il daignait toucher. En Italie Gasparini, Sammartini, Jomelli avaient donné plus d'intérêt à la musique instrumentale pure; Vivaldi, outre plusieurs symphonies, avait écrit une suite d'œuvres intitulée les *Quatre saisons.* En Allemagne, Haendel avec ses trios, Bach avec ses concerti, Gassmann avec ses quartetti, avaient aussi fait progresser la musique symphonique. Les compositions de Toeschi, à l'harmonie riche et curieusement modulée, laissaient déjà deviner l'art de faire passer la phrase principale d'un instrument à un autre et de la varier par des changements de timbres. C'est à Emmanuel Bach, à Graun, à Sammartini que Haydn semble avoir le plus emprunté. Emmanuel Bach, le second fils de Jean Sébastien, sut, dans la musique instrumentale, dégager la cantilène des lourdes chaînes du contre-point, et rendre la musique plus légère, sans cependant mentir aux principes de l'école à laquelle il appartenait. Graun, dont les mélodies douces et tendres se détachaient d'un orchestre simple sans pauvreté, savant sans lourdeur, semble marquer la transition entre la vieille symphonie et celle d'Haydn. A côté de pièces dont l'instrumentation, la coupe et le développement annoncent l'auteur de la *Création,* on en lit d'autres dont les dispositions instrumentales nous rapprochent du passé ; c'est ainsi que nous trouvons de Graun une cantate avec accompagnement de trois flûtes traversières, trois hautbois, deux violons, un alto, un basson et un chœur à quatre voix. Myslievezeck, compositeur bohémien distingué, et auteur de nombreux opéras et de symphonies qui eurent du succès, étant à Milan, entendit quelques vieilles symphonies de Sammartini et s'écria aussitôt : « J'ai trouvé le père du style de Haydn. » En effet la fougue du vieux Milanais, ses véritables trouvailles d'instrumentation, ne sont pas sans avoir, jusqu'à un certain point, indiqué à l'illustre auteur de la *symphonie de la Reine* la voie à suivre. Toutes les qualités de Sammartini, nous les retrouvons chez Haydn, mais multipliées à l'infini et surtout réglées par cette

logique implacable du développement qui est un des caractères distinctifs de la musique du maître. Burney, dans son *Voyage musical* (1), décrit ainsi le talent de Sammartini : « La seconde messe « du signor Jean-Baptiste Sammartini que j'ai entendue aujour- « d'hui a été exécutée, sous sa direction dans l'église del Car- « mine. Les accompagnements en sont ingénieux, pleins de bril- « lant et d'un feu tout particulier à ce compositeur ; la partie « instrumentale de ses compositions est admirablement traitée. « Aucun des exécutants ne peut rester longtemps oisif. Les « violons surtout n'ont jamais un instant de repos ; il serait « même à désirer qu'il fît sentir un peu le frein à son Pégase « qui semble fuir à bride abattue, emportant avec lui son cava- « lier. »

Ces quelques lignes rapides nous montrent qu'avant Haydn les compositions purement instrumentales avaient déjà une certaine importance, mais loin de nous la pensée de prétendre que Haydn ne fût pas l'inventeur de la symphonie. Non-seulement c'est lui qui lui donna réellement la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, mais encore il fut le premier à doter l'orchestre de cette puissance et de cette clarté, de cette liberté dans la marche des parties qui font de ses œuvres d'immortels modèles, toujours bons à étudier.

Plus que personne Haydn contribua à créer le coloris dans la musique instrumentale. Outre cette grâce et ce naturel qui caractérisent ses œuvres, outre cette science du développement qui lui permettait de construire l'édifice de ses plus admirables symphonies sur un sujet qui, au premier abord, paraît d'une simplicité quelquefois par trop naïve, outre l'harmonie nombreuse et riche qui à chaque page prépare à l'auditeur les surprises les plus inattendues, Haydn avait reçu du ciel un don que bien des compositeurs croient avoir et qui n'est accordé qu'à bien peu, le génie de la description et de l'imitation en musique. C'est encore pour l'historien et le critique un sujet inépuisable de querelles et de controverses que celui du genre pittoresque. Gardons-nous bien de confondre le style descriptif avec ces imitations trop exactes, qui ne sont souvent que la plus ridicule caricature du modèle, elles servent tout au plus à amuser quelques instants un public qui ne

(1) Burney, *The present state of music.* In-8°, 1771-1773.

se soucie que très-médiocrement de l'art et déparent même les œuvres des plus grands maîtres. En musique, plus la copie est minutieuse, moins l'effet produit est beau. Transportées dans le domaine de l'imagination, les images de la nature, ou ses harmonies, exigent, pour rester vraies et belles, d'être pour ainsi dire mises au point, et leur reproduction servile, sans préparation préalable, ne peut jamais former une œuvre digne de ce nom. Cependant les grands compositeurs ont trouvé dans la peinture musicale d'heureuses inspirations et il serait injuste de condamner absolument la musique imitative, mais c'est surtout lorsqu'elle est habilement mêlée au genre descriptif que nous l'acceptons, que nous sentons sa raison d'être, en même temps que son charme. C'est une ombre, une ligne dans le tableau qui ajoute à la vérité et contribue à étonner ou à charmer l'auditeur.

Au contraire de la peinture, la musique ne doit pas chercher à reproduire les scènes de la nature, mais bien plutôt à éveiller en nous, par les moyens que l'art met à la disposition du musicien, les sentiments que fait naître la vue d'un beau site ou d'un phénomène naturel. Jamais artiste n'a cru de bonne foi imiter le bruit d'un orage ou le doux murmure de l'eau qui s'écoule entre deux rives fleuries. Écoutez la « Scène au bord du ruisseau » de la *Symphonie pastorale;* le grand maître a bien cherché à rendre dans l'accompagnement et dans le quatuor à cordes le susurrement du ruisseau, mais c'est le second plan de son merveilleux tableau; la partie importante, intéressante, c'est cette phrase adorable, aux contours gracieux et arrondis, ce dessin d'une mélancolie si touchante et qui éveille en notre âme une si douce sensation. On l'entend palpiter, cette mélodie, à travers tous les instruments, soutenue par l'accompagnement continu des violons; interrompue par quelques accords des instruments de bois, elle revient encore vers le groupe des cordes chercher un timbre plus propre à son caractère. Elle vit, elle est dans l'orchestre une âme qui l'anime et le fait palpiter. C'est là qu'est le véritable génie du musicien, bien plus que dans l'imitation du chant du coucou, de la caille et du rossignol, imitation bien facile, à en juger par les nombreux exemples de ce genre, que nous pourrions trouver dans les œuvres de tous les compositeurs. La reproduction des bruits de la nature peut donc ajouter à l'effet, mais n'en est jamais la

cause première. Cela est si vrai qu'un grand artiste a peint le silence du désert par les sons, que Schubert nous fait éprouver la sensation du calme plat. Chez F. David, comme chez l'auteur du *Roi des Aulnes*, ce sont de longs accords à sons pleins, à modulations lentes, qui traduisent la pensée du poëte. Ce sentiment du pittoresque et de la description en musique, Haydn le posséda peut-être à un plus haut degré que tous les compositeurs qui l'ont suivi; il faut bien l'avouer, il poussa quelquefois l'imitation jusqu'à la minutie presque puérile, mais cet amour du détail, cette passion de la couleur, ne contribua pas peu à donner à son orchestre le coloris et la variété qui font regarder l'auteur des *Saisons* comme le véritable père de l'instrumentation moderne.

Nous n'avons pas à citer d'instrument extraordinaire dans tout l'œuvre d'Haydn, à part le baryton, instrument favori de son maître et protecteur le prince Esterhazy et pour lequel il écrivit nombre de morceaux; à part le contre-basson, employé dans la *Création*, l'orchestre du maître n'offre rien de bien saillant; quelques-uns même des agents sonores que nous avons remarqués dans Bach et Haendel ont disparu; nous ne retrouvons plus un seul instrument à cordes pincées, ni luth, ni guitare, ni harpe. Les hautbois de chasse et d'amour, les flûtes à bec, le violoncello et le violon piccoli, la viole marine et les violettes, le cornet n'existent plus chez lui; la percussion est réduite en tout aux timbales. En revanche nous y trouvons la clarinette; mais c'est à Mozart qu'il appartiendra de donner à cet instrument son véritable rôle. L'orchestre de Haydn se compose ordinairement des 1ers et 2es violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes grandes et petites, hautbois, une ou deux clarinettes, bassons et contre-basson, une ou deux trompettes, 2 cors (4 dans les *Saisons*, épisode de la chasse), trombones (*Création*).

Ce tableau seul indique toute une révolution. L'orchestre s'est définitivement débarrassé des derniers parasites du XVIIe siècle. Des nombreuses familles qui empêchaient son unité et son homogénéité, on n'a gardé que les types principaux et généralement les dessus. Le quatuor à cordes lui-même, réduit au violon et à ses congénères, n'est plus alourdi par les violes petites et grandes, que la vigoureuse contrebasse et les violoncelles remplacent avantageusement. Tous les instruments à vent allégés se réunissent

définitivement pour former le petit orchestre des bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors) soit qu'il redouble les parties du quatuor, soit qu'il joue un rôle à part. Tel il est devant nos yeux dans l'œuvre d'Haydn, tel nous retrouverons l'orchestre dans la symphonie, jusque vers 1825. A partir de ce jour nous aurons de nouvelles tendances à signaler. Par un phénomène curieux nous reverrons les familles tendant à se reformer dans les cuivres comme dans les bois, mais au lieu d'être pour l'instrumentation une gêne et une entrave, les nouveaux instruments ne feront qu'ajouter des couleurs nouvelles à la palette déjà si riche de l'orchestre.

Carpani rapportant les paroles même d'Haydn nous montre par quel procédé le grand maître établissait le plan de ses compositions. En face de la clarté, du développement symphonique de ces belles œuvres, de l'admirable conduite du sujet principal qui, exposé d'abord avec la plus grande simplicité, arrive aux complications les plus ingénieuses et les plus délicates sans rien perdre de sa limpidité, lorsqu'on suit avec soin la marche et la transformation de la pensée musicale, on est fort porté à croire que le grand-maître n'a pas cherché à duper son historien par ces charges d'atelier dont il s'amusait quelquefois à régaler les visiteurs, dont la curiosité toute britannique le fatiguait. Après avoir trouvé le sujet mélodique de sa composition, « il établissait d'abord, dit « Carpani, l'ordre des tons par lesquels sa pensée musicale ou son « thème devait passer et se développer graduellement..... Après « avoir fait la distribution des tons, c'est-à-dire après avoir fourni « le squelette, Haydn arrivait graduellement à le couvrir de mus- « cles. » Ce procédé, qu'on employa bien des fois, était bon et permettait au musicien, après avoir posé ses jalons harmoniques, de développer d'une main sûre sa pensée sous toutes ses formes. Mais c'était dans la seconde opération de la création musicale, lorsqu'il s'agissait comme dit Carpani, de couvrir le squelette de muscles, que ce génie prenait librement son essor. Ici plus de théorie ; Haydn se donnait un sujet, faisait un ours, pour employerle jargon du théâtre, et suivait les péripéties de son petit roman, d'après les inspirations de son imagination. On sait que plusieurs de ses symphonies comme celles de la *Reine*, de la *Persienne*, de la *Princesse*, etc., ont tiré leur nom du sujet qu'Haydn avait voulu rendre. C'est alors que pour lui les instruments en-

traient en scène, colorant sa pensée, l'éclairant, l'accentuant, venant au secours de l'harmonie et des développements du contrepoint, pour lui donner tout son éclat et la présenter dans sa perfection. Haydn est, avec Rameau, mais à un plus haut degré, un des premiers qui ait eu l'idée de faire passer la mélodie par tous les timbres de l'orchestre, soit en la présentant toute entière, soit en en donnant seulement quelques fragments ou le trait principal pour maintenir l'unité, sans engendrer la monotonie. Malgré quelques magnifiques pages, comme les chœurs d'anges de la *Création*, ce n'était pas la puissance et la majesté qui faisaient le propre du talent d'Haydn, et s'il était permis à ses contemporains de lui attribuer ces qualités, nous ne pouvons penser comme eux, après les colossales œuvres symphoniques de Beethoven, mais il n'en faut pas moins reconnaître que, grâce à son admirable clarté, grâce aux habiles progressions harmoniques qui ramenaient toute la composition à la mélodie-mère du sujet et dans lesquelles l'art de l'instrumentation avait une large part, grâce aussi à la rapidité de ses mouvements, car il paraît avoir été le premier à employer non l'allegro, mais le prestissimo pour les instruments, le grand maître arrivait à ces effets éclatants qui touchaient presque à la puissance.

Aucun compositeur, même parmi les modernes, n'a connu mieux que lui le caractère et le timbre de chacun des instruments et il fut un de ceux chez lequel le génie instrumental fut le plus développé. Chacune de ses 180 symphonies, est, sous ce rapport, un véritable cours d'instrumentation. Moins heureux que Bach, Haendel et Beethoven et partageant en cela le sort de Mozart, Haydn n'a point trouvé encore d'éditeur qui voulût réunir ses compositions. Nous espérons qu'à une époque où l'art instrumental est plus que jamais florissant, le père de la symphonie moderne, celui dont les œuvres vivent à côté de compositions de notre temps, comme ces beaux vieillards que l'âge ne peut abattre et qui apportent aux jeunes générations l'expérience du passé, aura un jour son monument, où chacune des pages sorties de sa plume sera pieusement conservée.

Il est deux œuvres, qui, pour nous, résument tout le génie de Haydn, la *Création* et les *Saisons*. Là le vieux maître se retrouve avec le charme de sa mélodie naïve et gracieuse, avec cette science

profonde du développement, cette clarté lumineuse que nous ne cessons d'admirer en lui, et qui n'appartient qu'au génie, ce sentiment de la description poussé jusqu'aux plus minutieux détails, et en même temps cette sérénité, sans froideur, que nous avons signalée plus haut. Si la mode était encore aux parallèles la matière serait belle, mais Haydn lui-même, en jugeant la *Création* et les *Saisons*, nous a coupé d'avance tout effet de rhétorique sur ce sujet. « Je suis bien aise, disait-il à Carpani, en parlant des « *Saisons*, que ma musique soit agréable au public, mais pour « cette composition, je ne veux pas recevoir de compliment de « vous. Je suis bien sûr que vous comprenez vous-même qu'elle « est loin de valoir la *Création*, je le sens et vous devez le sentir « aussi. En voici la raison : dans la *Création*, les personnages « étaient des anges ; dans les quatre *Saisons*, ce sont des paysans. » Dans la bouche de Haydn, de cet homme pieux qui, en écrivant la *Création*, priait Dieu de l'inspirer pour chanter dignement sa gloire, ces quelques paroles valent un livre. De ces deux compositions l'une est un oratorio descriptif, l'autre une symphonie avec chœurs et soli, assez difficile à classer, le genre descriptif et imitatif y domine et partout les instruments y jouent un rôle des plus importants. Non-seulement chacun d'eux contribue dans l'ensemble à l'effet pittoresque, mais il n'en est pas un qui n'ait son rôle spécial parfaitement approprié à son timbre et à son caractère. Écoutez ces bassons à la tierce, dont le sourd gloussement rend le roucoulement de la tourterelle, ces rapides traits de violon qui simulent le vol hardi de l'aigle, voyez cette prodigieuse explosion de lumière, si longuement et si habilement préparée dans la première partie de la *Création*, voyez, au commencement de la même œuvre, l'orchestre hésitant, bégayant timidement une phrase mélodique faiblement dessinée. C'est le chaos, tout est ombre dans cette page ; les basses, auxquelles va se joindre le contrebasson, alourdissent encore la marche déjà embarrassée de l'idée mélodique ; puis, sur un mot du Créateur, la lumière se fait, le voile se lève et l'orchestre, comme délivré, lance vers le ciel ses fusées d'harmonies. Nous ne suivrons pas Haydn dans tous les détails d'instrumentation dont il s'est plu à enrichir ses œuvres ; nous ne le montrerons pas frissonnant sous le blanc manteau des neiges de l'hiver, s'endormant au murmure du ruisseau, ou répé-

tant sur la flûte les capricieuses mélodies du rossignol. De ces tableaux les uns sont admirables, les autres sont à notre avis d'une imitation trop fidèle pour n'être pas un peu mesquine; mais il en est un que jamais aucun maître n'a surpassé et qui pour nous est le modèle de la musique pittoresque. Il est midi, le soleil éclatant darde ses rayons sur la terre desséchée; pas un souffle de brise, partout le silence, partout l'affaissement. Le paysan, chassé du sillon par la chaleur, quitte sa faucille, toute la nature dort accablée : seul le grillon, enivré de soleil, répète follement sa chanson monotone; les violons avec sourdines tantôt en trémolo, tantôt en pizzicato ou en accords brisés, et leurs basses descendantes peignent ce tableau de la nature; lorsque le ténor chante cet air d'une expression admirable et si vraie que chacun connaît, l'auditeur, semblable au pauvre paysan, ressent ce morne affaissement que l'auteur a voulu rendre. Que donnait pourtant la nature au compositeur? le néant, le silence, la négation même de la musique. Il n'avait à imiter aucun son qui, reproduit par l'orchestre, pût rappeler directement le modèle, et cependant l'imitation est parfaite; effacez le titre de cette composition, et il n'est personne qui, en l'entendant, n'éprouve la sensation de langueur et d'affaissement que cause la lourde chaleur d'un impitoyable ciel d'été.

Peu de maîtres ont plus qu'Haydn exercé de l'influence sur la musique. Tous les compositeurs symphonistes ont rendu dans leurs œuvres hommage au vieux musicien, et Mozart et Beethoven ont pris plus d'une fois ses compositions pour modèle. Beethoven, surtout dans sa première manière, s'inspira beaucoup du vieil Haydn. Un critique allemand, dont le jugement mérite d'être conservé, finissait ainsi son compte rendu, écrit en 1805, sur la symphonie en *ut* majeur : « Un avertissement pour l'auteur, Haydn poussé par bizarrerie jusqu'à la caricature. » C'est grotesque, mais il y a du vrai; c'est Haydn plus que Mozart qui forma Beethoven, au moins dans la période où l'admirable maître marchait encore sur les traces de quelqu'un. Le vieux maître est le père de la grande école symphonique. C'est lui qui enseigna et la conduite de l'orchestre, et le caractère de chaque timbre, et le développement symphonique. Il fraya lepremier la voie; après lui entrèrent ceux qui portèrent le bel art de la symphonie à sa perfection. C'est à l'œuvre d'Haydn que se rattache la florissante

école instrumentale qui brilla à la fin du siècle dernier et au commencement du nôtre.

Mozart sert d'intermédiaire entre Haydn, le symphoniste naïf pour ainsi dire, cultivant le son pour lui-même, en virtuose, et Beethoven le grand et profond penseur musical, chez lequel chaque note semble avoir un sens. Les symphonies de Mozart, je parle des dernières, ont perdu ce caractère descriptif que nous avons remarqué dans celles de Haydn, mais en revanche elles ont plus de puissance et de développement. La grâce du grand maître se retrouve encore dans ses andantes, mais le final prend plus de caractère, comme dans la symphonie en *ut* majeur; le menuet lui-même change de physionomie, le rhythme consacré devient plus riche et plus varié, la mélodie bondit avec plus de liberté et d'aisance; écoutez le menuet si connu de la symphonie en *mi* ♭, reconnaîtrez-vous dans ces allures fougueuses l'auteur de la symphonie de la *Reine* qui a servi de modèle à Mozart pour ses premières œuvres? En revanche il n'atteint pas encore les proportions colossales des pages dans lesquelles Beethoven ouvrira un monde nouveau à l'art instrumental; bien plus, dans ses premières compositions, il semble hésiter encore sur les proportions de la symphonie. Deux faits curieux nous le prouvent. C'est en 1768 (Mozart avait à la vérité douze ans) que fut composée la première symphonie à orchestre complet (2 violons, viole, basse, 2 hautbois, 2 cors, trompettes et timbales), mais elle était si écourtée qu'il suffit de quelques changements pour qu'elle pût servir d'ouverture à la *Finta simplice;* onze ans après, lorsque Mozart avait déjà vingt-trois ans, nous retrouvons la même hésitation, et la symphonie en *sol* majeur a encore la forme d'une ouverture; Otto Jahn (1) pense même qu'elle dut servir d'introduction à une œuvre dramatique (peut-être le *roi Thamos*) écrite la même année. Jusqu'à la dernière période, où le génie de Mozart parut dans tout son éclat, il est intéressant d'observer cette transformation de la symphonie.

Pour étudier complétement l'auteur de *Don Juan*, nous devrons revenir sur ses œuvres lorsque nous nous occuperons de l'orchestre dramatique; aussi ce que nous disons en ce moment ne doit-il s'appliquer uniquement qu'à sa musique instrumentale pure, dans

(1) *W. A. Mozart* von Otto Iahn, Leipzig; 1856-69, 4 vol. In-8°, t. II, p. 369.

laquelle nous ne comptons même pas les ouvertures trop intimement liées au drame pour en être séparées. Une des grandes innovations de Mozart dans l'histoire de l'instrumentation est d'avoir compris les admirables ressources de la clarinette. Qu'elle complète le petit orchestre des bois ou qu'elle module de sa voix pleine et sonore quelque phrase épisodique, ou qu'elle étale toutes les richesses de ses deux timbres dans un superbe adagio, toujours elle est mise habilement en lumière, toujours elle joue un rôle important. Non content de tirer parti de cet instrument, Mozart augmente encore son étendue et la variété de son timbre, en lui adjoignant quelquefois le cor de basset. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas du premier coup, ce n'est surtout pas dans les symphonies que cette innovation se montre avec tous ses avantages ; c'est au théâtre, dans les divertissements, dans les sérénades, que Mozart essaye les forces de cet engin sonore appelé à compléter l'orchestre et à en augmenter l'expression. Pendant longtemps il écrivit les symphonies avec l'orchestre consacré du vieux maître Haydn, 2 violons, violes, basses, hautbois, bassons, flûtes, cors, trompettes et timbales. C'est seulement en 1778, dans la symphonie exécutée à Paris, au concert spirituel, que nous voyons apparaître deux clarinettes ; elles sont encore bien timides, cependant leur sonorité pleine fond les différents timbres des bois. A une époque plus avancée encore, en 1780, il revient à la première manière. Il semble même qu'il ait hésité à prendre une décision définitive. C'est ainsi qu'on le vit reprendre la symphonie en *ré* (1782), écrite primitivement pour violons, viole, basse, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, trompettes et timbales et la compléter en y ajoutant 2 flûtes et 2 clarinettes ; en 1783, dans cette symphonie en *sol* où l'imitation d'Haydn est si évidente, les clarinettes manquent encore. C'est à partir de 1786, année des *Noces de Figaro*, de la symphonie en *ré*, du concerto en *ut* mineur, que son génie prend librement son essor, et alors la clarinette s'établit triomphalement dans l'orchestre symphonique. A partir de ce jour le grand musicien, que Rossini appelait la musique même, ne connaît plus de modèles. Les temps sont proches pour lui, les années sont comptées, et dans la même année il produira coup sur coup la symphonie en *mi* ♭, où le souvenir de Haydn se laisse à peine entrevoir (juin), la symphonie en *sol* mineur où semble passer toute l'âme passionnée de Mozart

(juillet), enfin celle en *ut* avec fugue (août) qui fut surnommée *Jupiter* et dans laquelle Mozart atteignit presque aux splendeurs de Beethoven. Dans toutes ces dernières œuvres l'orchestre symphonique est arrivé matériellement à sa perfection; chaque instrument s'y trouve véritablement en valeur et Beethoven n'aura plus à y ajouter que les trombones, dont il n'abusera pas du reste. Il faut cependant ajouter, comme observation générale, que l'instrumentation de Mozart se rapproche beaucoup plus des formules dramatiques que celles d'Haydn et de Beethoven.

Dans les œuvres instrumentales d'ensemble, autres que les symphonies, telles que sérénades, divertissements, marches, etc., on trouve plusieurs particularités qu'il convient de signaler. Dès les premières années (1764) nous y voyons la clarinette : tantôt Mozart la traite dans la masse, tantôt il lui fait un rôle à part et la marie à d'autres instruments formant ainsi de curieuses combinaisons sonores. Le divertissement de 1771 est écrit pour deux clarinettes et deux cors anglais. Lorsque ce morceau fut joué à Salzbourg, Mozart, ne trouvant pas de clarinettistes, fut obligé d'en faire un quatuor de cors anglais. Un divertissement de 1773 est composé pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors anglais, 2 cors et 2 bassons. Il ne manque que les flûtes à ce groupe pour constituer séparément ce que nous appelons le petit orchestre. Enfin la sérénade pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons est intéressante à étudier sous le rapport des timbres. Le cor de basset, que nous remplacerons à une époque plus moderne par la clarinette-alto, prend souvent place dans ces petites compositions. En 1782 Mozart écrit un adagio pour cor de basset et basson. Dans la marche funèbre pour la mort d'un franc-maçon (1785), non-seulement il mit un cor de basset au milieu des violons, clarinettes, hautbois et cor, mais il ajouta plus tard à cet orchestre deux cors de basset et un contre-basson. Les trompettes et les trombones ne présentent chez lui aucune particularité dans la musique instrumentale pure; nous devons seulement remarquer quatre cors dans la symphonie en *si* ♭ (1773), quatre timbales, cinq trompettes et deux flûtes dans les dix morceaux écrits probablement pour marches militaires, en 1773. Si nous n'avons point cité la harpe dans sa musique instrumentale, c'est qu'elle y tient une place des plus modestes. Le seul morceau que Mozart écrivit

pour cet instrument, qui devait plus tard devenir si à la mode, est un petit concerto pour flûte et harpe, avec accompagnement de deux violons, deux basses, deux hautbois et deux cors. Lorsqu'il était à Paris, en 1778, il reçut par l'intermédiaire de Grimm, fort bon accueil du duc de Guines. Celui-ci jouait de la flûte et sa fille de la harpe. Mozart donna des leçons de musique à la jeune fille et, pour remercier son protecteur, ne trouva rien de mieux que de composer ce duo concertant de flûte et harpe avec orchestre. Les critiques sévères, qui ont reproché à Berlioz la combinaison si charmante de flûte et harpe dans l'*Invitation à la valse,* de Weber, pourront ainsi trouver un précédent chez les maîtres les plus classiques, si tant est que Berlioz ait eu absolument besoin de circonstances atténuantes pour donner libre cours à son génie instrumental.

Beethoven !... Ce n'est pas sans effroi que j'écris ce nom vénéré en tête de ce paragraphe. Tout dans ce livre a été préparé pour annoncer la venue de ce Messie de la musique instrumentale, et au moment de l'étudier nous nous arrêtons, sachant jusqu'à quel point nous resterons au-dessous de notre tâche. Non-seulement cet immense génie, que chacun admire, mais dont personne encore n'a pu mesurer toute l'étendue, *effraie* l'historien et le critique par son immensité même, par sa variété, par sa prodigieuse puissance d'invention dont la musique ressent encore aujourd'hui les effets, mais nous venons après bien d'autres et la tâche a été rendue plus difficile encore par les excellents travaux de nos prédécesseurs. Des biographes Schindler, Schlichtegroll, Seyfried, Nohl, nous ont raconté tous les détails de sa vie, nous ont fait assister à la création de chacune de ses compositions ; des critiques ont fouillé son œuvre dans tous ses détails, et ces glossateurs de l'Homère musical ont laissé bien peu de chose à glaner derrière eux. Trois surtout, Oulibicheff (1), de Lenz (2) et Berlioz ont soumis le maître à la plus scrupuleuse analyse. Les deux premiers, musiciens de goût et instruits, ont jugé Beethoven en dilettante ; leur critique passionnée quoique souvent juste a quelque chose

(1) OULIBICHEFF, *Beethoven, ses critiques, ses glossateurs.* Leipzig, 1856. In-8°.

(2) LENZ (W. DE), *Beethoven et ses trois styles,* 2e édition, Paris, Lavinée, 1866. 2 vol. in-12,

de sincère qui attire et charme le lecteur; mais c'est en artiste que Berlioz, le plus grand et peut-être le seul des critiques français, a étudié l'œuvre du puissant maître. Avec toutes les adorations (le mot est de lui) dont il était susceptible, il a commenté, page à page, je dirais presque ligne par ligne cet évangile de la musique instrumentale pure, qui a nom les neuf symphonies de Beethoven, il nous a montré le maître recueillant le riche héritage d'Haydn et de Mozart, élevant la symphonie descriptive du premier pour la transporter dans les hautes régions de la musique pittoresque ou le sentiment remplace l'imitation, élargissant encore le cadre des belles et fougueuses symphonies du second, pour en accentuer davantage le sens dramatique et passionné. Après ces importants travaux, il ne nous reste plus grand'chose à apprendre au lecteur, et s'il a bien voulu nous suivre jusqu'ici, il a pu remarquer qu'il n'était point dans nos habitudes de nous lancer dans les longues généralités esthétiques qui forment le plus souvent le fond de la critique et même de l'histoire. Contentons-nous donc de relever dans l'œuvre de Beethoven les faits qui intéressent notre sujet, d'indiquer les tendances nouvelles qui se manifestent dans ses symphonies, de marquer l'influence que le maître a exercée sur l'école moderne. Du reste nous aurons encore à revenir sur l'auteur de *Fidelio*, lorsque, plus loin, nous étudierons les transformations de l'orchestre dramatique.

Matériellement, Beethoven n'a pas ajouté d'instruments nouveaux à l'orchestre. Jusqu'à l'*Ode à la Joie*, son orchestre diffère peu de celui de Mozart sous ce rapport. Le quatuor, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales le composent ordinairement. Deux seulement contiennent des trombones et des petites flûtes, celle en *ut* mineur (final) et la *Pastorale* (orage et final) deux (la cinquième et la neuvième) le contrebasson et une seule (l'*Héroïque*) trois cors. M. Gevaert, dans son cours d'instrumentation, remarque chez Beethoven et avec raison l'emploi de deux trombones, si difficiles à faire entrer dans la pondération des masses de l'orchestre symphonique; mais il est bon de faire observer que le maître n'a pas constamment fait usage de cette combinaison et que c'est seulement dans l'orage de la symphonie en *fa* et dans celle en *la*, que nous ne trouvons que deux trombones. Les tim-

bales ne sont jamais plus de deux, mais dans la petite symphonie en *fa*, ces instruments sont accordés à l'octave au lieu d'être à la quinte. L'orchestre de la symphonie avec chœurs est plus considérable et la percussion y tient une place inaccoutumée ; outre le contrebasson et quatre cors, on y rencontre aussi les cymbales, la grosse caisse, le triangle, en un mot tous les instruments accessoires de l'orchestre dramatique. Il en est de même de la *Bataille de Vittoria*, cette symphonie descriptive dont nous ne connaissons que la partition et qu'il ne nous a pas été donné d'entendre. La harpe se trouve une fois, dans le ballet de *Prométhée*, où elle semble peindre le doux battement d'ailes des filles de l'Océan, venant consoler le grand martyre de l'humanité, ce Christ des païens.

Beethoven aussi, comme Mozart, s'est servi du cor de basset, mais séparément et dans un morceau sans grande importance. C'est un duo pour cet instrument et hautbois, dont la ligne mélodique et le style rappelle de très-près la manière de Mozart. Le cor de basset est écrit à la façon de la clarinette, et, comme elle, exécute des batteries sous le chant du hautbois. Accompagnés seulement par le quatuor, les deux instruments concertants dialoguent entre eux de la façon la plus charmante.

Il faut citer encore ici une singulière fantaisie de Beethoven que nous appellerions une profanation si le maître lui-même ne s'en était rendu coupable. D'après Schindler, la *Bataille de Vittoria* a été disposée (je ne dis pas arrangée) pour un instrument que Maelzel, l'ami de Beethoven, venait d'inventer et qui s'appelait le Panharmonikon; c'était, un orchestre mécanique, qui faisait entendre toutes sortes d'instruments militaires, car la partition comprend petite flûte, flûte, hautbois, clarinette, basson, contre-basson, cors, trompettes, trombones, timbales. Sur la première page, on lit, de la main de Beethoven : *Auf Wellingtons sieg bei Vittoria* 1813. *Geschrieben für Hr. Maelzel von Ludwig van Beethoven* (1). Il était dit que l'inventeur du métronome aurait plusieurs fois sa place dans l'œuvre du maître, car on sait que c'est avec un canon improvisé en l'honneur du « lieber

(1) NOTTEBOHM, *Thematisches verzeichniss der im Druck erschienen en werke*, 2e éd., Leipzig, 1868. Grand in-8°.

Maelzel » que Beethoven a fait l'adorable allegretto de la symphonie en *fa*. Du reste Cherubini avait aussi écrit un écho pour l'instrument de Maelzel.

La *Bataille de Vittoria* pour Panharmonikon nous amène tout naturellement à rappeler, qu'outre plusieurs morceaux d'ensemble pour instruments à vent, Beethoven a encore écrit des compositions pour l'ancien orchestre de sérénade qui peu à peu a formé l'harmonie militaire moderne. Une entr'autres mérite notre attention; c'est une marche militaire, écrite par Beethoven en 1816. La bande était ainsi composée :

Flauto piccolo 1-2.	Tromba in G.
Oboi.	Triangulo e cinelle.
Clarinetto en F.	Tamburo militare.
Clarinetti en C.	Gran tamburo.
Corni en B. basso.	Fagotti.
Corni en D.	Contra-fagotto.
Corni en D.	Tromboni tenor et basso.
Trombe en D.	Serpente.

Cet orchestre, dans lequel on est étonné de ne pas trouver la grande flûte, devait fournir, avec les hautbois, clarinettes, cors, bassons, trompettes, trombones etc., des ressources variées que nos bandes modernes sont loin d'offrir aujourd'hui. Du reste, lorsque dans la *Bataille de Vittoria*, Beethoven voulut représenter les deux troupes anglaises et françaises, prêtes à en venir aux mains, et sonnant à grandes fanfares leurs marches guerrières, c'est aux flûtes, petites et grandes, aux hautbois, clarinettes, cors, trompettes et à la batterie qu'il confia l'exposition des thèmes de *Rule Britannia* et de l'air de *Malborough.*

Mais, ce ne sont pas ces quelques particularités qui rendent remarquable entre tous l'orchestre du grand maître. Dans ses symphonies, comme dans *Fidelio*, comme dans ses intermèdes dramatiques, comme dans ses ouvertures, Beethoven a su caractériser, pour ainsi dire, d'une façon qui n'appartenait qu'à lui, chacun des instruments dont il faisait usage. Nous étudierons, dans quelques lignes d'ensemble, le sens poétique de ses symphonies; voyons seulement ici quelle place il a donnée à chacune des voix de l'orchestre,

Ce sont naturellement les cordes qui tiennent la première place dans l'orchestre de Beethoven. Leur rôle est aussi riche que varié; d'abord il en augmenta l'étendue en faisant monter le violon jusqu'au quatrième *la* (symphonie en *fa*), puis il en varia à l'infini les formules et les combinaisons. Personne mieux que Beethoven n'a dû tirer parti du pizzicato, soit qu'il vienne perler sous l'allegretto de la 8ᵉ symphonie, soit que mêlé avec le *col arco*, comme dans la symphonie en *si* ♭, il produise une sonorité charmante et originale ; c'est Beethoven, si je ne me trompe, qui a employé le premier cette forme d'instrumentation recommandée aujourd'hui dans les meilleurs traités. C'est la sonorité vigoureuse et franche des violons à l'unisson qui prépare le formidable effet de la péroraison de la symphonie en *ut* mineur. Ces préparations d'effets dont Berlioz a parfaitement marqué le caractère sont un des signes caractéristiques du génie de Beethoven. Elles ont donné naissance aux plus étranges hardiesses instrumentales et nous aurons encore à les citer : au sujet des cors, des trompettes et des timbales. Si nous descendons dans le registre grave des cordes, nous trouvons des nouveautés du plus grand intérêt. Il ne semble pas que Beethoven ait, dans ses symphonies du moins, marqué pour l'alto une sympathie égale à celle des maîtres français de son temps; mais, en revanche, le violoncelle et la contrebasse ont été royalement traités. Outre les immortels trios et quatuors, outre le septuor, les symphonies, et particulièrement la neuvième, renferment de nombreux et magnifiques passages pour les violoncelles. Dans cette dernière, c'est lui qui, véritable baryton, chante l'étrange récitatif par lequel Beethoven, passant de la musique pure à l'ode symphonique, annonce par avance sa transition et comme l'intervention du drame dans le genre nouveau. Les contrebasses ne sont pas moins bien partagées ; ce sont elles qui peignent le grondement de l'orage dans la *Pastorale* et il est même à remarquer avec Berlioz que, dans cette page, elles donnent l'*ut* à l'octave basse de l'*ut* des violoncelles. Les rapides traits de basse qu'elles exécutent au trio du scherzo, et que l'auteur de la *Damnation de Faust* compare spirituellement aux ébats d'un éléphant en gaieté est un des passages les plus curieux, les plus difficiles et les plus caractéristiques de tous ceux qui ont été confiés à cet instrument peu enclin de sa nature à la légèreté. On rapporte

qu'Habeneck, les premières fois qu'il fit entendre la symphonie en *ut* mineur au Conservatoire, n'osa pas attaquer le monstre en face et biffa les traits pour la contrebasse, en les confiant aux violoncelles seuls.

La belle et riche famille des instruments à vent n'a pas été non plus négligée par le puissant maître, et aucune des délicatesses de leur timbre, aucune des nuances de leur voix n'a échappé à l'auteur de la symphonie en *ut* mineur. Il n'a pas cherché à étendre leur registre, mais il a su leur trouver des accents nouveaux, il a tiré de leurs associations sonores des effets inconnus jusqu'à lui. Tantôt la flûte, au timbre doux et clair, répond, comme dans la *Pastorale*, aux agaceries des cordes et des autres bois, tantôt, stridente et dure, elle fait entendre sa voix au milieu de tous les instruments déchaînés qui peignent l'orage d'une façon si saisissante. Les caractères différents du hautbois fournissent à Beethoven un nombre prodigieux de ressources. Il est agreste et gai dans la *Pastorale*, mais qu'il joigne sa voix à la flûte et son timbre criard reprend toute sa force et tout son éclat dans l'Orage. Beethoven, pas plus que les grands maîtres qui l'ont précédé, n'a ignoré combien la voix du hautbois pouvait être tendre et touchante, et lorsque, dans l'adagio de la symphonie en *ut* mineur, il prépare la rentrée du thème, c'est une plainte douce et profonde à la fois qui se fait entendre dans cet immense concert de la douleur sans bornes. Il n'est pas jusqu'au timide basson qui ne joue son rôle à propos. Il est comique lorsqu'il marque lourdement la tonique et la dominante dans la danse des paysans, mais avec quelle douceur et quel moelleux il roucoule pour ainsi dire l'angélique mélodie de la scène au bord du ruisseau! Le contre-basson est voué aux effets puissants et terribles, et c'est dans les compositions les plus grandioses du maître, dans la symphonie en *ut* mineur et dans la symphonie avec chœurs, qu'il fait entendre sa lugubre voix.

L'orchestre symphonique de Beethoven n'est pas surchargé de cuivre, au moins jusqu'à l'*Ode à la Joie*. Nous avons signalé l'emploi particulier des trombones, mais le cor a été appelé à jouer dans ces œuvres instrumentales le rôle d'initiateur; il prépare d'avance et souvent même sans se soucier complétement des règles de la tonalité la rentrée d'un nouveau thème ou

d'une nouvelle idée ; c'est ainsi que dans la symphonie en *la*, le second cor fait entendre, en dépit de l'harmonie, le *la* et le *sol* dièze, en mesure binaire, quoique le rhythme soit à trois temps, et appuie sur le *sol* dièze, quoique le *la* soit la note réelle. Dans deux autres passages son intervention est plus extraordinaire encore. Ici nous laissons la parole à Berlioz. « Nous expliquerons le fait par une fantaisie du musicien de génie, et nous n'aurons pas à donner d'autre raison de cette anomalie que celle que Beethoven a donnée, c'est-à-dire que cela devait être ainsi. Dans la symphonie *Héroïque* les premiers et les seconds violons seuls tiennent en trémolo la seconde majeure *si* bémol, *la* bémol, fragment de l'accord de septième sur la dominante de *mi* bémol, quand un cor qui a l'air de se tromper et de partir quatre mesures trop tôt, vient témérairement faire entendre le commencement du thème principal qui roule exclusivement sur les notes *mi, sol, mi, si.* On comprend quel étrange effet cette mélodie formée des trois notes de l'accord de tonique doit produire contre les deux notes dissonantes de l'accord de dominante, quoique l'écartement des parties en affaiblisse beaucoup le froissement, mais au moment où l'oreille est sur le point de se révolter contre une semblable anomalie un vigoureux *tutti* vient couper la parole au cor et, se terminant piano sur l'accord de la tonique, laisse rentrer les violoncelles qui disent alors le thème tout entier sous l'harmonie qui lui convient. » Beethoven n'avait point écrit par hasard ce passage singulier, et Ries un jour lui ayant fait remarquer que le cor se trompait, qu'il partait trop tôt, fut puni par une verte semonce de son zèle intempestif. Le second exemple est moins explicable encore, car s'il est possible de dire que dans l'*Héroïque*, le maître après un long développement a cru nécessaire de laisser entrevoir comme dans un nuage le thème principal qui va triomphalement prendre possession de l'orchestre tout entier, il n'en est pas de même de l'entrée des cors au début du dernier morceau de la *Pastorale.* Sur l'accord de *fa*, tenu par les violoncelles et les violons, le cor chante résolûment en *ut;* on a expliqué le fait en disant que Beethoven avait voulu peindre par là les différents appels des Bergers se rassemblant après l'orage ; l'explication est très-acceptable, mais l'anomalie n'en reste pas moins curieuse. La trom-

pette a aussi une part importante dans les symphonies de Beethoven et son rôle dans la septième est des plus remarquables, mais on peut dire de plus qu'une œuvre tout entière a été composée pour elle. Dans la *Bataille de Vittoria*, les troupes ennemies, françaises et anglaises, sont en présence, les fanfares résonnent et c'est sur la mélodie ou, pour mieux dire, sur le rhythme dessiné par l'instrument guerrier, que se développe toute la composition, jusqu'au moment où la victoire s'étant déclarée, l'orchestre entier entonne le *God save the queen.*

Nous l'avons dit, la percussion n'apparaît que dans la symphonie avec chœurs, mais dans toutes les autres les timbales tiennent une place considérable. Beethoven est le premier qui ait délivré ces instruments de la servitude dans laquelle ils avaient été relégués. Dans la symphonie en *si* bémol elles font entendre un véritable solo, mais c'est surtout dans la symphonie en *ut* mineur que leur partie est intéressante. Pendant vingt-neuf mesures, les timbales frappent obstinément leur *ut*, l'orchestre paraît dormir sur la tonalité de *la* bémol dans laquelle cet *ut* grave, quoique appartenant au ton, semble jeter une sorte de trouble harmonique; les violons font entendre l'accord de septième de dominante *sol si ré fa*, et les timbales continuent toujours à répéter en crescendo la tonique annoncée par l'accord dissonnant quand tout l'orchestre s'élançant dans la mêlée et résolvant l'accord appellatif des violons, vient donner la victoire aux timbales qui ont si vaillamment résisté. Ici il n'y a pas anomalie, il y a une inspiration de génie. Cet *ut* est un fragment de ce chant victorieux qui va éclater par toutes les voix instrumentales; sourdement préparé, il grandit à chaque mesure, il va droit devant lui, pour ainsi dire, il est tonique, il est maître, et lorsqu'enfin se fait entendre le chant dont il est la note fondamentale, ce n'est pas lui qui rentre dans le ton, c'est toute la masse harmonique qui, attirée vers lui par une force invincible, semble se soumettre à sa puissance.

Réunissant ces forces éparses dont nous venons d'énumérer les principales, Beethoven, plus que tout autre compositeur avant lui, sut trouver des combinaisons ingénieuses et neuves. Quelques-unes sont tombées dans le domaine public de la musique, d'autres sont restées sans être imitées, tant elles étaient inhérentes au génie même du maître, tant elles s'adaptaient merveilleusement

à la forme mélodique, au développement de l'idée mère, au tissu de l'harmonie. En parlant des cors et des timbales nous avons signalé le procédé qui est particulier à Beethoven et qui consiste à préparer par un instrument solo dont l'harmonie tranche sur la masse, la rentrée d'un thème ou la péroraison d'une œuvre. Dès sa première symphonie (andante) on peut reconnaître un essai de cet artifice, et ce sont les timbales qui jouent ce rôle particulier. Aucun maître n'a mieux que Beethoven fait converser les différentes masses de l'orchestre, ou varié un thème par le timbre des instruments ; en cela, l'auteur du *Septuor* semble se rapprocher plus d'Haydn que de Mozart. Quelquefois comme dans la symphonie en *ré*, c'est une conversation folâtre et badine, quelquefois, comme dans l'*Héroïque*, ou le grand poëme en *ut* mineur, c'est un prodigieux combat, un heurt titanesque de sonorités multiples et puissantes. Ici retentit un accord plein, majestueux; à peine ses dernières vibrations se sont-elles fait entendre que du milieu de ce faisceau harmonique sort comme une voix solitaire qui pose le thème sur lequel se développera toute la composition. Ici au contraire c'est une seule mélodie qui, passant tour à tour dans toutes les voix de l'orchestre, change de caractère, d'un timbre à l'autre, jusqu'au moment où elle affirme la tonalité définitive. C'est par l'inattendu, par la prodigieuse variété du coloris, non moins que par la puissance et l'heureux choix des timbres que les symphonies de Beethoven, considérées au point de vue purement instrumental, restent et resteront d'éternels et inimitables modèles.

Comme les livres d'Hérodote, chacune des *neuf* de Beethoven pourrait prendre le nom d'une muse. Sur ces neuf chefs-d'œuvre deux seulement ont quelques rapports, la *Pastorale* et la symphonie en *la*, et encore le caractère sublime qu'un changement de mouvement dit-on a donné, à l'andante de cette dernière, lui enlève-t-il une partie de sa couleur agreste. Voyons-les toutes d'un rapide coup d'œil et nous comprendrons quelle est la puissance de la musique instrumentale, puisque dans ces neuf livres sont exprimées avec une prodigieuse élévation les plus poétiques sensations de l'âme humaine.

On a distingué dans Beethoven trois manières et ce n'est pas ici le lieu d'examiner ni de discuter cette classification, mais il est bon

de remarquer que si elle s'applique au style et à la facture du maître, elle ne cadre pas avec le caractère poétique de chacune des symphonies. Les trois œuvres les plus charmantes du maître, celles qui semblent respirer avant tout la gaieté, la fraîcheur, le repos, tiennent place entre les plus formidables œuvres de la musique instrumentale, la symphonie en *ut* mineur et celle avec chœur. La facture change graduellement pour former ce qu'on appelle des *manières*. Mais l'imagination toujours capricieuse passe en même temps, de la plus délicieuse peinture aux plus déchirants cris de douleur. On le sait, la première symphonie est un hommage rendu aux maîtres du passé. Haydn y domine plus encore que Mozart, mais dès la symphonie en *ré* nous entrons en plein Beethoven. Non-seulement la mélodie s'élève aux plus sublimes hauteurs, comme dans le larghetto, par exemple, véritable ensemble dramatique, mais nous sommes en face d'une instrumentation plus large, plus sonore, et les procédés propres au maître y apparaissent complets et dans toute leur beauté. Éclatante et fière, la symphonie en *ré* est comme le cri de victoire du génie; mais en revanche quelle majesté, quelle douleur dans l'*Héroïque !* puis tout à coup il abandonne ce ton épique, pour reprendre un chant moins élevé. A part la touchante élégie qui forme l'introduction de la symphonie en *si* bémol, tout dans cette œuvre semble presque appartenir au genre de demi-caractère, comparé au style des deux symphonies *Héroïque* et en *ut* mineur. L'adagio est mélancolique, sans tomber dans les profonds désespoirs que peint cette dernière composition et enfin le scherzo et le final sont pleins d'entrain, d'éclat, je dirai presque de gaîté. Entre toutes, à notre avis du moins, la symphonie en *ut* mineur est la plus belle et la plus élevée, en exceptant la neuvième, à laquelle est réservée une place à part. Est-elle, comme on l'a dit, l'expression d'un sentiment personnel ? Je ne sais, mais jamais la pensée humaine n'a trouvé un plus sublime langage pour rendre la lutte de notre âme avec l'anéantissement et le désespoir. Tout à coup, et comme par un singulier retour du génie de Beethoven, nous passons à des sentiments infiniment plus doux. C'est la nature et ses charmes, ce sont les douces sensations qu'elle nous fait éprouver qui inspirent le maître. On sait quelle adorable bucolique Beethoven a chantée dans la *Pastorale*. Le plan et la conception

de la symphonie en *la* sont moins évidents naturellement que pour la *Pastorale,* puisqu'elle n'a pas de programme, et je dois avouer que si, en altérant le mouvement de l'allegretto, on a obtenu une des plus prodigieuses pages qui existe en musique, du moins a-t-on singulièrement rompu l'unité de cette symphonie, qui sans cesser d'être élevée et poétique rappelle à l'auditeur Virgile, plutôt qu'Homère. Enfin avec la symphonie en *fa,* si élégante, avec l'andante scherzando, si fin, si gracieux, le maître paraît revenir à la première source de ses inspirations et c'est au moment d'écrire la symphonie avec chœurs qu'il brode d'une main légère cette merveille de grâce et d'élégance.

La symphonie avec chœurs semble comme le couronnement du grand monument instrumental de Beethoven, et dans cette histoire elle marque pour nous une date et annonce pour ainsi dire l'aurore de la musique symphonique moderne. La suite de ce travail nous montrera la symphonie s'altérant chaque jour, descendant des régions élevées de la musique pure pour entrer dans le domaine du théâtre. Les deux genres, si distincts autrefois de la symphonie et de l'oratorio, se confondront si intimement qu'il arrivera un jour où la composition idéale, s'appuyant sur le développement d'une pensée mélodique, fera place à une création qui sera la traduction d'un drame ou la description d'un tableau. Que cette symphonie soit accompagnée par les voix ou qu'elle soit seulement instrumentale, cela importe peu, la tendance est toujours la même, et l'élément dramatique y domine toujours d'une façon frappante. Je constate le fait sans le juger, en ajoutant seulement qu'au théâtre c'est le phénomène contraire qui s'est produit, et que pendant que la symphonie se *dramatisait,* le drame demandait à l'art instrumental de nouveaux moyens d'effet et de variété. De tous les grands compositeurs c'est, à notre avis, Mendelssohn qui le dernier est resté fidèle à la tradition de l'ancienne symphonie, tout en y introduisant certains éléments dramatiques absolument modernes, mais c'est chez Beethoven que nous trouvons pour la première fois ces tendances nouvelles, bien marquées et ce sentiment pour ainsi dire scénique, dont quelques lueurs, à peine éclairaient les symphonies de Mozart.

On a refusé à Beethoven le génie dramatique, on a eu raison,

si le drame consiste dans des conventions scéniques qui changent suivant les époques et les pays. Mais si le drame gît dans la passion et dans son développement, bien plus que dans les aventures plus ou moins ingénieuses des personnages, Beethoven est dramatique et essentiellement dramatique. Je ne sais pas, je ne veux pas savoir le sens précis des symphonies de Beethoven ; à part l'*Héroïque* et la *Pastorale*, aucune n'a de programme et le maître lui-même a repoussé ceux qu'on lui attribuait. Imitons-le et laissons comme lui la symphonie errer dans les champs sans limites de l'imagination pure. Le thème principal de la symphonie en *ut* mineur, par exemple, si puissant dans sa brièveté, n'est-il pas à lui seul un personnage ou pour mieux dire une passion ? Quel que soit le sens que nous lui donnions, il nous émeut, nous entraîne, nous en suivons les péripéties, nous pleurons avec lui, quelque chose de notre âme s'attache à ces quelques notes ; qu'elles disparaissent dans la profusion des thèmes incidents, nous les attendons avec anxiété, et lorsque dans la suite du développement, elles reviennent après mille accidents divers, nous les retrouvons avec intérêt. N'est-ce pas là le drame, le drame dans ce qu'il a de plus pur et de plus éthéré, où la passion n'est plus l'attribut particulier d'un masque de théâtre, mais l'expression de notre propre sentiment. Chacun de nous prête un sens à ce mystique personnage, suivant les dispositions de son esprit, mais une fois ce sens admis, c'est toujours de la même façon que sa puissance agit sur nous. Après avoir confié à l'orchestre seul ce rôle si important, Beethoven comprit qu'il avait parcouru dans la musique purement symphonique le cercle des émotions dramatiques qu'elle pouvait rendre ; les instruments ne lui suffisant plus, il y joignit les voix et de cette alliance naquit la neuvième symphonie, colossal monument autour duquel errent encore les musiciens inquiets. Ici l'intention dramatique, je dirai même plus, scénique, n'est pas déguisée ; le drame se trouve à découvert dans cette immense composition, avec ses mouvements, ses formules mêmes. Depuis le récitatif instrumental, jusqu'à la dernière note du final, la formidable kermesse allemande de l'*Hymne à la Joie* semble se dérouler dans un décor brossé par Rubens ou pour mieux dire par Jordaens (1).

(1) Voir pour Beethoven, la belle édition de Leipzig, *L. van Beethoven's*

C'est Mendelssohn qui recueillit en partie l'héritage symphonique de Beethoven. Il n'a ni la grandeur ni la majesté du géant de la symphonie, mais sa phrase mélodique est pleine de chaleur et de verve; son développement clair, bien que quelquefois un peu long, est plein d'élégance et d'imprévu, et dans son instrumentation l'auteur de la symphonie en *la* mineur introduisit des formules dont nous retrouvons les traces jusque dans les œuvres des compositeurs les plus modernes. Sa manière de grouper les instruments à vent, d'en opposer les sonorités, lui appartient complétement. Nul mieux que Mendelssohn n'a su tirer parti des timbres fins et délicats du petit orchestre des bois. Écoutez l'ouverture et les entr'actes du *Songe d'une nuit d'été.* C'est la fantaisie poétique dans tout ce qu'elle a de plus gracieux et de plus élégant; la mélodie vive et légère s'appuie sur une harmonie variée et riche, mais quelle couleur n'ajoute pas l'orchestre à ce rêve de musicien? Ici ce sont les violons qui font scintiller ce chant, comme brillent au soleil les ailes des insectes dorés, de légers pizzicati d'alto viennent comme interrompre ce vol incessant et gracieux; là c'est le *scherzo,* incomparable gaze musicale; dans cette page Mendelssohn a donné le plus parfait modèle de la manière dont il traite les instruments à vent. A proprement parler, il n'a rien ajouté à l'orchestre et, à part le trombone basse, dont l'emploi n'est pas nouveau, nous n'avons chez lui aucun instrument extraordinaire à signaler, mais ces combinaisons sont entièrement neuves et originales, l'art des rentrées heureuses, des oppositions de couleurs est porté par lui à sa perfection, c'est un ciseleur d'orchestre. Dans le scherzo dont nous parlons ce sont les flûtes, les clarinettes qui posent le thème; une adorable rentrée de clarinettes en tierces le ramènent avec bonheur dans le groupe des cordes. Ces combinaisons d'un timbre spécial, et dont la présence est un des signes caractéristiques du style de Mendelssohn se retrouvent à chaque page dans ses symphonies. Quoi de plus charmant, de plus langoureux que le nocturne chanté par les cors et les bassons sous une tenue de clarinette? quoi de plus suave que la broderie dessinée par la flûte lorsque les mêmes instruments répètent le thème. Ces scherzi à trois-huit, sont dans

werke, Vollständische... Ausgabe, Leipzig, Breitkopf und Härtel. In-fol.

la musique instrumentale des innovations dont l'honneur doit revenir à l'auteur de la symphonie en *la* mineur. Le rhythme, la mélodie, la coupe, l'instrumentation, tout est absolument moderne dans ces légères et charmantes pages. Rien dans tout cela n'est comparable à la profonde pensée de Beethoven ; mais on ne peut écouter ces deux symphonies si vivantes et si colorées, sans donner, derrière le grand maître, le premier rang à ce Musset de l'orchestre.

Les sérieuses études qui donnèrent au style instrumental de Mendelssohn tant de largeur et de fermeté, lui permirent d'aborder les autres sujets lyriques avec le même bonheur que la poésie de Shakespeare. L'ouverture d'*Athalie*, avec son choral grandiose, les chœurs d'*Antigone*, les oratorios de *Paulus* et d'*Elie*, nous montrent l'orchestre du maître à un point de vue tout différent de celui du *Songe d'une nuit d'été* et des symphonies. Ici le style acquiert plus d'élévation, et si nous n'y trouvons pas l'éclat exubérant et jeune dont rayonne la marche nuptiale, du moins pouvons-nous y admirer un sentiment plus grave et plus religieux.

Dans l'histoire de la symphonie, malgré la distance qui sépare ces deux compositeurs, Mendelssohn vient tout naturellement faire suite à Beethoven. Mais il serait assez difficile d'expliquer les tendances nouvelles qu'on remarque chez Mendelssohn, si un grand maître qui a sa place marquée au premier rang dans la musique dramatique, et dont nous étudierons les œuvres dans la suite de ce travail, n'avait apporté dans la musique les éléments d'un art nouveau qui, passant du théâtre au concert, contribua puissamment à jeter la symphonie dans la voie qu'elle parcourt depuis un demi-siècle à peu près. Je veux parler de Weber, le musicien de la nature. Nous verrons comment ce sentiment nouveau, que les critiques ont appelé le naturalisme, se manifeste dans les œuvres instrumentales du maître; qu'il nous suffise en ce moment de constater sa présence, d'indiquer sa source, pour montrer par quels multiples liens le génie de Mendelssohn se rattache à la grande famille des maîtres de l'art.

Dans sa musique pittoresque l'auteur de la *Grotte de Fingal*, du *Songe d'une nuit d'été* n'a pas compris la nature comme l'avait fait Beethoven. De son tableau se dégage, non pas la

peinture exacte des objets, non pas le sentiment que leur vue nous inspire, mais comme une espèce de poésie même de la nature; c'est, qu'on me passe le mot, de la nature surnaturelle. C'était Weber qui le premier avait créé en musique le fantastique et le surnaturel, c'était lui qui avait rendu par les sons ce sentiment étrange et singulier qui, provenant de la nature elle-même, prend corps dans notre pensée sous forme de légende. Mendelssohn le suivit dans cette voie, appropriant à son talent la poésie nouvelle que Weber avait apportée au théâtre ; il la traduisit dans la musique instrumentale. Après le *Songe d'une nuit d'été*, qui se rapproche plus de la symphonie que du drame, l'ouverture de la *Grotte de Fingal* est, à notre avis, celle des compositions de Mendelssohn qui doit le plus à cette nouvelle source d'inspiration. En décrivant par les instruments la grotte aux singulières résonnances, le compositeur a cherché non pas à nous faire entendre une reproduction exacte du phénomène de la nature, ni même exprimer ce sentiment que nous éprouverions à la vue de la grotte, mais il a voulu évoquer comme le souvenir de ces voix mystérieuses qui s'exhalent de l'antre sonore habité par les fées, les démons, les divinités de la nature. Écoutez cette exposition à rhythmes brisés, qui commence l'ouverture, pendant que, semblables à des soupirs lointains, les tenues de hautbois, clarinettes et violons paraissent représenter « les chants éoliens des ombres fingaliennes ». Puis l'accompagnement obstiné des seconds violons simule le frémissement continu des vagues et du vent s'engouffrant dans les colonnes de basalte disposées en buffet d'orgue. Lorsque le fond du tableau est ainsi dessiné d'une main magistrale, le basson entame un chant, large, plein, poétique, c'est la voix surnaturelle qui remplit de ses accents la grotte féerique. La description se mêle à la poésie, les traits descriptifs rendent plus frappants encore la partie fantastique de l'œuvre. Ici nous entendons les résonnances de ces pierres chantantes qui multiplient le son par mille échos, là les murmures du vent, la colère de l'ouragan, les plaintes de la brise de mer ; mais ce qui domine avant tout dans cette belle page, c'est le sentiment surnaturel, et il semble qu'en peignant ainsi la grotte de Fingal, Mendelssohn ait voulu décrire un des séjours préférés par les dieux de l'*Edda* ou des *Niebelungen*.

Après Mendelssohn l'antique symphonie s'altéra de plus en plus pour devenir dramatique, pittoresque, descriptive et même imitative. De nombreux maîtres allemands la cultivèrent avec gloire et parmi ceux-ci brille au premier rang Robert Schumann ; mais ici nous quittons le domaine de l'histoire pour entrer sur le terrain brûlant de la critique et de la discussion. Nous laissons aux historiens le soin de donner à Schumann sa véritable place, d'apprécier ce musicien plein d'imprévu, de charme, de poésie vague et délicieuse, mais qu'il nous soit permis seulement en ce qui regarde notre sujet, de constater que ses symphonies moins variées, moins riches en effets nouveaux que des compositions telles que *Faust*, telles que le *Paradis et la Péri*, ne présentent, sous le rapport de l'instrumentation, qu'un intérêt des plus médiocres. L'orchestre, dont les parties sont trop divisées, est sourd et terne; les couleurs instrumentales ne se font pas valoir entre elles; plaquées, on dirait presqu'au hasard, elles n'ont ni vivacité, ni variété; bref les masses sonores dans l'instrumentation des symphonies de Schumann sont loin d'être disposées avec cette habileté qui distingue les grands maîtres allemands, et lorsque plus tard on aura rendu justice au talent de Schumann, c'est comme poëte inspiré, comme harmoniste hardi et souvent heureux, mais non pas comme coloriste, qu'il prendra place parmi les grands compositeurs de l'école moderne.

L'étude de la symphonie depuis Haydn nous a forcément conduits jusqu'à une époque assez rapprochée de nous, et pour exposer son histoire, il était nécessaire de la continuer jusqu'au moment où l'ancienne symphonie fait place à un art nouveau. Nous la retrouverons en France avec Berlioz et Félicien David ; mais abandonnons la musique instrumentale pure, et reprenons l'histoire de l'instrumentation dramatique qui va entrer dans une ère nouvelle avec Glück, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer et toute l'école moderne, qui a su donner à l'orchestre un rôle si important et dans l'action scénique et dans l'expression des passions humaines.

CHAPITRE VIII.

GLUCK ET MOZART. — SYSTÈME INSTRUMENTAL DE GLUCK, SES PARTITIONS ITALIENNES ET FRANÇAISES. — ROLE DES INSTRUMENTS DANS LE DRAME MUSICAL. — LES OUVERTURES DE GLUCK. — RÉVOLUTION OPÉRÉE DANS L'ORCHESTRE PAR MOZART, SON INSTRUMENTATION, SES OUVERTURES. — INFLUENCE DE GLUCK ET DE MOZART SUR LA MUSIQUE MODERNE.

Lorsque Gluck accomplit dans la musique dramatique cette révolution qui devait ouvrir à notre art des horizons jusqu'alors inconnus il n'eut garde de laisser de côté l'orchestre, ce puissant auxiliaire de l'expression. Le reprenant après Rameau qui, déjà en homme de génie, avait indiqué les effets qu'on en pouvait tirer, il le lia plus intimement à l'action, porta sa puissance expressive à un degré qui n'a pas encore été surpassé, inventa la progression sonore, augmentant en proportion de l'intérêt dramatique. Ce ne fut pas lui qui donna à l'orchestre sa forme définitive par la juste pondération des timbres, par l'égale répartition des forces instrumentales ; à Mozart devait appartenir cet honneur, mais à Gluck revient la gloire d'avoir fait aux instruments large part dans l'expression pathétique de la musique. Son instrumentation est d'une admirable justesse de sentiment, d'un coloris aussi varié que riche, et c'est par là qu'il est essentiellement moderne, mais son orchestre se rattache au passé par une certaine lourdeur et par l'emploi fréquent de formules qui ne tardent pas à en gendrer la monotonie. Cette lourdeur, un des défauts du style de Gluck, est due principalement à l'usage des instruments graves comme partie principale et à la marche embarrassée des basses.

Le maître se sert rarement de tous les instruments réunis et, dans ce cas, il écrit généralement à quatre parties réelles, sans rechercher beaucoup les artifices de contre-point qui distinguaient

le style de ses contemporains en Allemagne. Lorsqu'il n'emploie qu'une certaine partie des forces de l'orchestre, on trouve chez lui une combinaison de timbres dont nous avions déjà vu des exemples nombreux dans Bach et dans Rameau. Cette combinaison consiste à ajouter au quatuor une partie d'instrument à vent comme hautbois, cor ou basson, suivant le caractère du morceau; quelquefois cette combinaison est des plus heureuses, c'est ainsi que dans l'air de danse pour les esclaves d'*Iphigénie en Aulide*, les sons moelleux du cor, soutenus par les pizzicati des cordes, sont d'un effet charmant. Autre part il associe aux violons deux instruments de même famille, comme deux hautbois, ou deux cors ou un hautbois et un basson. Enfin on rencontre fréquemment chez lui le trio de deux hautbois et basson formant, pour ainsi dire, petit orchestre à part, à côté des cordes. Dans certains opéras comme *Armide* et *Iphigénie en Aulide*, c'est-à-dire, ceux d'une expression amoureuse ou tendre, on ne trouve ni trompettes ni timbales.

Gluck fit disparaître de l'orchestre de l'Opéra le clavecin, dernier vestige de la basse continue. Dans *Alceste* il fixa définitivement la place des trombones, qui avaient déjà fait, à la vérité, une timide apparition dans *Isménor* de Rodolphe, la harpe dans *Orphée*, les cymbales, le triangle et la grosse caisse dans *Iphigénie en Tauride*. Ces instruments étaient nouveaux pour la France, mais ils avaient été entendus maintes fois en Italie. Nous avons vu Haendel se servir de la harpe et Gluck lui-même l'avait déjà employée deux fois en Allemagne dans *Orfeo* (1762) et dans *Paride ed Elena* (1769) où l'air magnifique de *Gli occhi*, au 3ᵉ acte, est accompagné par les harpes. Quant aux trombones, on sait de reste quel rôle important ils remplissaient dans l'orchestre allemand depuis le XVIᵉ siècle. Outre la part qu'ils prennent chez Gluck à l'action dramatique, les trombones, particulièrement dans les partitions italiennes écrites suivant le système allemand, servent à doubler les voix des chœurs, absolument comme dans les chorals de Bach. Dans la partition italienne de l'*Orfeo*, ils sont écrits à quatre parties à l'unisson des voix, et le dessus est doublé par le cornetto d'après l'antique usage; c'est, je crois, dans cet opéra que le vieux *Zincke* fit sa dernière apparition. La copie d'*Orfeo* que nous avons sous les yeux, la parti-

tion d'*Alceste* gravée à Vienne, indiquent par les mots *passano* 1, 2, ou *passani colla parte,* les parties de trombones; ce mot n'est autre chose que le vocable allemand *Posaune* italianisé. Dans les partitions italiennes du maître on ne trouve pas de parties de clarinettes et dans les deux passages d'*Orfeo* et d'*Alceste* où le mot *chalamaus* désigne peut-être ces instruments, ils se contentent de doubler le hautbois. Dans les œuvres françaises, au contraire, la clarinette apparaît à chaque page, sans être cependant mise complétement en valeur. Mais Gluck l'avait trouvée établie à l'orchestre de l'Opéra depuis 1770, il s'en servit pour adoucir le timbre du hautbois. C'est encore la clarinette qui remplace le cor anglais dans la 2e scène du 1er acte d'*Orfeo.* Les musiciens français ne connaissaient évidemment pas le *corno inglese,* ou ne savaient pas en jouer, car Gluck ne l'a jamais employé dans notre pays, quoiqu'il parût avoir des préférences pour cet instrument. Dans la première *Alceste* l'air de la Reine, au premier tableau, était interrompu par un duo de ses enfants Eumèle et Aspasie, et leur touchante prière empruntait à la douce sonorité de deux cors anglais, soutenus par un basson et doublant les voix, des accents pleins de charme et de poésie. Deux cors anglais étaient employés dans l'ouverture des *Pèlerins de la Mecque.* Le cor anglais ne fut introduit à l'Opéra qu'en 1808, par Catel, dans le ballet d'*Alexandre chez Apelle.* Quelques différences dans l'orchestration distinguent encore les partitions italiennes des françaises dans les morceaux que Gluck a conservés ; mais en marquer les mille détails serait superflu (1).

(1) Pour cette courte étude comparée nous avons eu sous les yeux *Orphée et Eurydice,* tragédie-opéra en 3 actes, partition gravée par Mme Lubry ; deux belles copies appartenant à la Bibliothèque Nationale, l'une, intitulée *Orfeo ed Eurydice, festa teatrale ;* l'autre : *Orfeo ed Eurydice, Azione teatrale, Alceste,* tragédie en trois actes, Paris, in-fol. *Alceste, tragedia messa in musica,* Vienna, della stamperia aulica G. T. de Trattern, 1769, in-fol.

A propos des différentes éditions ou copies de l'œuvre de Gluck, nous ne pouvons mieux faire que de citer la belle édition due à Mlle Pelletan et à M. Damcke. Dans son culte pour l'auteur d'*Orphée,* Mlle Pelletan n'a reculé devant aucun sacrifice, pour élever au grand maître un monument digne de lui, et ses éditions des deux *Iphigénie,* outre la beauté de l'édition typographique, offrent, pour la première fois, une correction de texte que l'on était loin de rencontrer dans les premières éditions.

Jusqu'ici nous n'avons considéré l'instrumentation de Gluck qu'au point de vue matériel, mais nous n'avons pas encore vu cet orchestre vivre et palpiter avec les personnages, exprimer les plus profondes douleurs de leur cœur, rendre les plus sublimes élans de leur âme; à ceux qui prétendent que tout n'est que procédé dans l'art de l'orchestre, qui lui refusent l'initiative de l'invention et de l'imagination, qui ne considèrent l'instrument que comme l'auxiliaire de la voix, incapable d'émouvoir par lui-même, qui ne sentent le génie du maître que dans la mélodie dont leur oreille est superficiellement frappée, à ceux-là qu'on fasse comprendre, s'ils en sont capables, l'œuvre de Gluck et ils verront quelle prodigieuse puissance d'expression le compositeur peut prêter à l'orchestre. Plus que personne, il avait saisi la loi des contrastes si féconde en effets puissants et inattendus. Au sujet de l'instrumentation de l'air d'Achille, au 3e acte d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck explique lui-même les causes du succès de cet air, dont la valeur mélodique est en résumé assez médiocre et qui cependant semblait toujours vivement frapper le public. « Dans ce « morceau toute ma magie consiste dans la nature du chant qui « précède et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. « Vous n'entendez depuis longtemps que les tendres regrets d'I- « phigénie et ses adieux à Achille; les flûtes et le son lugubre des « cors y jouent le plus grand rôle. Ce n'est pas merveille si vos « oreilles reposées, frappées subitement du son aigu de tous les « instruments militaires réunis, vous causent un mouvement « extraordinaire, mouvement qu'il était à la vérité de mon de- « voir de vous faire éprouver, mais qui cependant ne tire pas « moins sa force d'un effet purement physique (1). » Meyerbeer obéissait à un sentiment analogue, lorsque, après avoir laissé l'action se développer dans l'ombre pendant tout le 3e acte des *Huguenots*, il éclairait subitement la scène par le son éclatant des brillantes fanfares de la noce. M. A. Thomas, dans *Hamlet*, n'a pas non plus négligé cet heureux contraste, et la scène de l'esplanade avec son orchestre lugubre et, pour ainsi dire, frissonnant, emprunte encore une partie de sa beauté au voisinage de la scène joyeuse à laquelle nous avons assisté dans le

(1) *Journal de Paris*, 21 août 1788.

palais du roi de Danemark. Souvent, chez Gluck, l'orchestre entier entre en scène et fait pour ainsi dire partie de la pensée musicale. Lorsque Alceste tremblante, éperdue, arrive aux portes des enfers, les longs murmures de l'orchestre, les cris rauques des oiseaux de nuit, frappent la malheureuse reine de terreur, le chœur des ombres, soutenu par les lugubres accords de l'orchestre, tout contribue à faire de cette page un merveilleux tableau. Dans ce morceau Gluck n'a pas craint de jeter quelques traits de musique descriptive sur l'ensemble. Cependant nous devons dire que l'orchestre de Gluck si puissant et si coloré est rarement imitatif. Une seule fois dans le 3e acte des *Pèlerins de la Mecque* le maître s'est livré au style descriptif, et encore semble-t-il avoir voulu railler la mode de l'imitation musicale, plutôt que peindre avec les sons le bruit de la bataille, le fracas du torrent qui bondit furieux de rochers en rochers, le doux murmure du ruisselet laissant mollement courir ses ondes entre les rives fleuries de la prairie. C'est encore l'orchestre qui contribue à augmenter l'expression de l'étonnant récitatif d'Alceste : « Où suis-je ? » Hésitant d'abord, il devient à chaque mesure plus pressant et plus palpitant, les syncopes se succèdent jusqu'à l'explosion d'amour et de passion qui termine cet admirable récitatif. C'est cette espèce de progression dans l'expression instrumentale que Gluck a le premier employée avec génie. Le plus bel exemple de ce genre est la scène du temple dans *Alceste*. Avec les prêtresses d'Apollon l'orchestre est simple et grandiose, mais le dieu va parler, le saint trépied s'agite ; semblable au Joad de Racine, le grand prêtre annonce les volontés divines. A sa voix les trompettes sacrées retentissent. Alors commence la prophétie. Troublé d'abord, comme par le délire fatidique, l'orchestre s'annonce par les arpèges des cordes, les frémissements du tremolo l'agitent tout entier, le dieu s'approche, il vient, le voilà : ce dieu n'est point le dieu clément, il porte la mort avec lui, et son fatal oracle doit livrer une victime aux divinités infernales. La terrible entrée des cuivres sur les instruments à cordes marque le dénoûment du drame, jusqu'au moment où le dieu lui-même prenant la parole, le quatuor des trombones lui prête la majesté et la sombre grandeur de ses larges accords. Toute cette scène instrumentale, merveilleusement développée sur le récitatif et sur une seule idée mélodique, cet art de dramatiser

l'orchestre, de le faire entrer en scène comme un personnage par une habile progression, est une des plus belles conquêtes de la musique moderne et le premier, Gluck a su atteindre à ce degré de perfection.

Non-seulement Gluck a fait jouer aux masses de l'orchestre un rôle dans l'action dramatique, mais aucun maître n'a eu plus que lui le sentiment juste de la force expressive du timbre de chaque instrument. Il ne les a pas tous employés avec bonheur, mais quelques-uns, comme le hautbois, la flûte, le trombone, ont trouvé dans ses œuvres d'admirables accents. Chez Gluck, le hautbois n'est pas l'instrument gai ou pastoral. C'est le timbre triste, plaintif et douloureux de l'instrument qui semble avoir touché particulièrement ce compositeur. C'est par lui qu'il dessine le trait incisif de l'expression, qu'il rend les sanglots de l'amour paternel ou filial. Qu'Agamemnon entende retentir dans son cœur « le cri plaintif de la nature », les hautbois, répondant aux bassons, paraissent représenter l'âme même du malheureux père dans ce terrible combat du devoir contre la tendresse. Si le souvenir de ses enfants vient attendrir Alceste au moment d'accomplir son sublime sacrifice, ce seront encore les hautbois qui exprimeront la douleur de la pauvre mère. Plus loin, Iphigénie, troublée par un rêve fatal, dépeint ses affreuses angoisses, et là les dissonnances du hautbois et de la clarinette traduisent les sentiments les plus intimes de la jeune Grecque. Ces exemples fourmillent dans l'œuvre de Gluck, et pour l'expression pathétique le hautbois tient souvent une place qui serait remplie aujourd'hui par la clarinette. La flûte ne fut pas moins bien partagée et elle fournit à Gluck une des plus belles teintes de sa riche palette instrumentale. Qu'il veuille donner à son orchestre quelque chose de sauvage et de rude, comme dans la danse des Scythes, les traits stridents de la petite flûte domineront la masse sonore, et sembleront les cris sauvages de cette horde en délire. Mais qu'il nous conduise aux jardins enchantés d'Armide, qu'il nous peigne les doux plaisirs des Champs Élysées où errent les âmes bienheureuses, alors la flûte prendra des sons cristallins et comme nacrés ; son timbre pur et limpide, marié aux voix, prêtera à la mélodie et à l'orchestre des teintes pour ainsi dire diaphanes, quelque chose de transparent d'une indéfinissable grâce. Meyer-

beer, au 4e acte de l'*Africaine*, s'est inspiré du souvenir de Gluck. Lorsque Vasco aborde sur la terre inconnue, lorsque, frappé d'admiration, il regarde avec surprise les objets nouveaux qui l'entourent, les batteries précipitées de la flûte semblent rendre les miroitements de l'air tamisé par les chauds rayons d'un soleil sans nuages. C'était peut-être encore à la marche d'*Alceste* que pensait le maître allemand lorsque dans le songe de Jean de Leyde, il fit chanter parl a flûte, dans l'octave grave, la mélodie triomphale qui annonce les brillantes destinées du jeune paysan.

Beaucoup de compositeurs avaient, avant Gluck, employé le trombone, mais aucun n'avait su véritablement tirer parti de son timbre si beau et si puissant. Gluck le premier comprit de quel secours pouvait être pour le musicien cette voix tantôt majestueuse et grave comme une invocation religieuse, tantôt terrible et stridente comme les cris des divinités infernales. Nous avons remarqué que les trombones entraient dans son système d'orchestration des chœurs à la manière de Bach, mais nous ne les avons pas entendus encore jeter dans l'orchestre leur note sombre et terrible. C'est, à mon avis, dans *Alceste* que Gluck a fait du trombone le plus merveilleux emploi. Au temple il a pour ainsi dire deux caractères différents : d'abord, tombant de toute la puissance de sa sonorité sur la masse de l'orchestre, au moment où la progression si magnifiquement préparée arrive à son paroxysme, c'est lui qui

..... annonce du dieu la puissance suprême ;

puis, lorsqu'aux Grecs courbés par la terreur

Comme au souffle du nord un peuple de roseaux,

l'inexorable Apollon annonce lui-même sa volonté, ce sont les larges et majestueux accords des quatre trombones qui soutiennent la voix divine; c'est un dieu qui parle sans colère et sans passion : il lit la terrible page du livre d'airain du destin et, calmes et solennels, les trombones scandent mot pour mot la prédiction de l'infaillible héraut de la mort. On sait, et on l'a répété assez souvent, quelle impression avait été produite par cette scène sur le

génie de Mozart, puisqu'il l'a copiée presque textuellement dans *don Juan*. Dans l'air de « Divinités du Styx » comme dans la scène du Tartare, le trombone a mission de faire retentir aux oreilles de la malheureuse reine éperdue les cris sauvages des dieux infernaux, avides de saisir la proie qui leur est promise. Les cors partagent avec les trombones cette terrible besogne. Berlioz a raconté, comme il sait le faire, de quelle façon Gluck était arrivé à rendre le sombre et morne appel du nocher des enfers, il a dit quels artifices il avait fallu employer pour rendre l'idée longtemps cherchée par le compositeur, nous ne reviendrons pas avec lui sur ce sujet. Lorsque dans *Orphée*, dans *Iphigénie en Tauride*, nous entendons de nouveau les trombones, c'est pour annoncer la présence des esprits infernaux; là aussi ces instruments sont admirables par le coloris et la puissance dramatique, mais nulle part Gluck n'a comme dans *Alceste* tiré un plus beau parti des ressources du trombone.

Le maître semble avoir moins magnifiquement doté les instruments à cordes, cependant devons-nous négliger de citer le superbe mouvement des violons dans la scène du temple d'*Alceste*, le chœur triomphal d'*Iphigénie en Aulide*, dans lequel ces instruments, rhythmant par accords plaqués les temps forts de la mesure, donnent à la mélodie chantée par les voix et les instruments à vent une incroyable vigueur ? Enfin n'est-ce pas à Gluck que nous devons le passage si vanté et tant de fois imité d'*Iphigénie en Tauride* : « Le calme est rentré dans mon âme », dans lequel le frémissement dur et rauque de l'alto rend si bien les tortures de l'âme d'Oreste, lorsque le fils d'Agamemnon, accablé de tant de souffrances, prend pour un instant de repos ce sommeil agité dont les Euménides vont profiter pour rendre plus terrible encore le châtiment du parricide ? L'école qui a suivi Gluck a montré pour l'alto des préférences marquées, au point que Méhul lui a confié, dans *Uthal*, la première place dans l'orchestre. L'abus de l'alto a contribué en quelque chose à donner à l'orchestre des maîtres du commencement de ce siècle une certaine lourdeur, mais son emploi dans la scène que nous avons citée n'en est pas moins un des plus puissants effets d'instrumentation dramatique.

Une des plus belles conquêtes de Gluck dans le domaine ins-

trumental est l'ouverture. Ni Lulli, ni Bach, ni Haendel n'avaient fait de véritable ouverture. La préface qui précédait un opéra avait subi peu de changements depuis le maître florentin, c'était toujours l'ouverture à deux mouvements. Elle était plus destinée à obtenir le silence nécessaire à l'audition de l'œuvre, qu'à faire véritablement partie de la composition elle-même. En Italie on avait été plus loin, et sans même se donner la peine de composer d'ouverture les musiciens s'étaient souvent contentés de prendre quelques ouvertures de Lulli, qui suffisaient largement aux nécessités de la consommation et qui s'appliquaient sans distinction à n'importe quel opéra. On sait de quelle nullité sont les ouvertures de Bach et de Haendel; Rameau seul avait été le premier dans *Naïs* et dans *Acante et Céphise* à faire une ouverture, variée dans ses formes, développée, et qui était une sorte de résumé de l'opéra, mais malgré le génie du maître bourguignon[1], l'ouverture n'était encore qu'à l'état d'ébauche. En arrivant en France, Gluck apporta sur cette partie si intéressante d'une œuvre lyrique des idées nouvelles. « J'ai imaginé, « écrivait-il, que l'ouverture devait prévenir les spectateurs « de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur indi- « quer le sujet. » Cette dernière phrase est de trop, car « indiquer le sujet » d'un opéra est une chose impossible à la musique instrumentale; mais dans les deux *Iphigénie* Gluck remplit admirablement la première partie de son programme. Toutes deux se relient intimement à l'action, toutes deux ne sont pour ainsi dire que des introductions au drame et ne se terminent qu'à l'entrée du premier chœur et lorsque la toile est levée. On sait que l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* fut empruntée par Gluck à celle de *Telemaco*, mais la phrase sur laquelle il appuie, son développement symphonique est d'un caractère qui répond à merveille au sentiment qui règne dans l'œuvre tout entière. Il en est de même aussi de l'ouverture *d'Alceste*, trop longue et un peu diffuse, mais empreinte d'une désolation qui prépare l'auditeur aux émotions qu'il éprouvera en face des malheurs de la reine. Avec l'ouverture descriptive ou pour mieux dire, l'introduction d'*Iphigénie en Tauride*, Gluck écrivit un épisode faisant partie du drame lui-même et la tempête qu'il a peinte dans ce morceau n'est autre que celle qui doit jeter les deux

amis sur la côte inhospitalière. Le maître, dans cette page, n'a pas indiqué le sujet de la pièce, il a encore moins suivi les péripéties du drame, mais il a fait de sa préface instrumentale une des scènes de sa tragédie. Dans ces trois ouvertures d'*Alceste* et des deux *Iphigénie*, Gluck avait créé toute une esthétique nouvelle, qui ne tarda pas, avec Mozart, Cherubini, Vogel, Beethoven, etc., à prendre dans l'art une place importante. Nous reviendrons sur l'ouverture, cette symphonie du drame, lorsque nous aurons vu passer sous nos yeux les plus belles compositions de ce genre, et nous ne manquerons pas d'indiquer les changements que les compositeurs feront subir à ces sortes d'œuvres qui, esquissées d'abord par Gluck, atteignirent leur perfection dans les œuvres de Mozart, Beethoven et Weber.

« Malheur à qui me jugera sur ces bagatelles ! » a dit Mozart en parlant de ses œuvres de jeunesse, de ces lieder, de ces contredanses, de ces compositions improvisées pour des éditeurs avides, pour des virtuoses en quête de succès, depuis des concertos de trompette, jusqu'à des pièces pour montre à carillon, de ces nombreuses pages qu'il a écrites pour des amis auxquels ils faisait la charité des miettes de son génie. Malheur, trois fois malheur au critique qui ne se souviendra pas que Mozart était pauvre, qu'il avait à soutenir une femme et des enfants et qu'il est mort à trente-sept ans, laissant un nombre d'œuvres qui étonnerait encore, si elles étaient sorties de la plume d'un homme auquel Dieu aurait dispensé les années d'une main généreuse! Écoutons les paroles du maître, laissons de côté, dans une étude du genre de celle-ci, les œuvres de sa jeunesse et celles qui, écrites d'une plume hâtive, feraient encore honneur à plus d'un musicien, mais qui sont indignes du nom de Mozart, et arrêtons-nous seulement sur les opéras qu'il a composés dans la force de l'âge, au moment où, à l'apogée de son génie, il créait *Idomeneo, le Nozze di Figaro, Cosi fan tutte, il Flauto magico.*

De tous les musiciens, Mozart est celui qui avait reçu les dons les plus merveilleux : doué d'un prodigieux génie d'assimilation, il avait appris dès l'enfance ce qui pour les autres est l'objet d'une longue et pénible étude, et plus tard, lorsque, ses études complétement terminées, l'art n'eut plus de secrets pour lui, il sut par la puissance de son génie introduire dans l'orchestre des

formes nouvelles; aussi devons-nous considérer l'orchestration de Mozart au théâtre comme tout à fait originale; cependant cet orchestre, qu'il sut porter à un si haut degré de perfection, il le prit des mains de ses prédécesseurs comme un héritage, dont il doubla la valeur. Nous l'avons déjà vu, dans la symphonie, profitant des chefs-d'œuvre d'Haydn, au point de devenir plus tard le maître de celui dont il avait été l'élève.

Au théâtre, Mozart reprit l'orchestre que les Italiens, peu soucieux de sonorité, mais jaloux de mettre la voix humaine en valeur, avaient su former; il lui donna la vigueur et la solidité qui lui manquaient en le virilisant, pour ainsi dire, au contact de l'orchestre allemand. Arrivé au moment où son génie se développait dans toute sa puissance, il connut les œuvres de Gluck, et comprenant alors la force expansive de l'orchestre, il dramatisa davantage son instrumentation, assouplie déjà par la pratique du style symphonique.

Il sut le premier mettre la clarinette en relief, et tirer parti de son admirable timbre, autant pour augmenter la puissance de l'expression instrumentale, que pour donner plus de cohésion au groupe des bois. Rameau, Gluck, quelques compositeurs italiens s'en étaient servi avant lui, ou en même temps, mais tous avaient méconnu l'instrument. Dans ses symphonies, Mozart ne l'employa réellement que vers la fin de sa carrière, mais au théâtre et dans les pièces vocales, il en fit usage chaque fois que les orchestres qu'il avait à sa disposition lui offraient des clarinettistes suffisants. Cependant il en ménageait les effets et ne la faisait intervenir qu'avec prudence et lorsque la situation l'exigeait. Beaucoup de morceaux dans ses opéras sont écrits sans clarinettes, comme le chœur des villageois de *Don Juan*, l'air du Catalogue, le « La ci darem ». Pour l'expression, Mozart tira un merveilleux parti du caractère mélancolique et suppliant de l'instrument, et les rehauts de clarinette en chromatiques sur la prière de Leporello, dans le sextuor de *Don Juan*, sont d'un effet à la fois comique et touchant. Quel charme et quelle tendresse la clarinette donne à la ritournelle de « Voi che sapete » des *Nozze !* Ce maître est, avec Weber, celui qui le mieux connut la beauté de cet admirable instrument si riche, si souple, si étendu. Non content des ressources que lui créait la clarinette, Mozart voulut les augmenter

encore au moyen du cor de basset. Le timbre grave et doux à la fois de cet instrument convenait aux compositions religieuses et aux marches de prêtres. Tantôt, il les employait par paires, comme dans le *Requiem*, dans la marche des prêtres de la *Flûte enchantée*, tantôt il relevait la mélodie vocale par un solo de cor de basset. Dans la marche et le chœur des prêtres, dans la marche pour la mort d'un franc-maçon, le cor de basset donne à l'orchestre quelque chose de sacerdotal et de hiératique; dans la *Clémence de Titus* l'instrument est mélancolique et doux, et ajoute à l'expression mélodique une couleur charmante. Mozart avait pour le cor de basset un amour tout particulier et le beau catalogue de Köchel (1) contient un très-grand nombre de morceaux dans lesquels cet instrument joue un rôle important. Dans les pièces vocales, dans les lieder, on le rencontre fréquemment ; un trio de 1780 « Luci care » deux de 1783 « Ecco quel fiero istante, » et le célèbre « due Pupille amabili » ont pour accompagnement trois cors de basset. Deux autres de la même année « mi lagnero tacendo « et se lontan ben tu sei » sont accompagnés par deux clarinettes auxquelles un cor de basset sert de basse. Aujourd'hui dans nos orchestres on remplace le cor de basset par la clarinette alto, qui n'en est du reste qu'un perfectionnement.

Mozart a écrit nombre de morceaux pour le cor anglais, mais il ne s'en est servi dans ses œuvres dramatiques que pour un air des *Nozze* « Un moto di gioja mi sento » qu'il ajouta au rôle de Suzanne en 1789 et qui ne se trouve pas dans toutes les partitions gravées. C'est pour Ferlendis, le célèbre hautboïste, qui séjourna quelque temps à Salzbourg, qu'il composa les quelques pièces de cor anglais portées à son catalogue général.

L'auteur de *Don Juan* fut, après Gluck, un des premiers à donner au trombone sa vraie place dans l'orchestre et à lui faire jouer le rôle qui convient à son timbre puissant et solennel. Chez lui, comme chez Gluck, l'emploi modéré de ces instruments permettait de produire un plus grand effet, lorsqu'ils apparaissent au moment où la situation dramatique exige leur présence. Une

(1) *Chronologisch-Thematisches Verzeichniss Sammtlicher Tonwerke, W. A. Mozarts.....* von Dr Ludwig von Köchel; Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1862. Un vol. grand in-8°.

seule fois dans le chœur de l'invocation de la *flûte enchantée*, il s'en sert à la manière de Bach, à quatre parties à l'unisson des voix pour donner plus de majesté à la masse chorale. Lorsqu'ils sont mêlés à l'orchestre, ils sont plaqués sur les instruments par paquets d'accords à quatre parties. Le récitatif du commandeur, dans la scène du cimetière, prouve jusqu'à quel point Mozart avait été frappé de l'effet produit par les trombones de l'oracle d'*Alceste*. Déjà dans *Idoménée* l'oracle de Neptune, avec accompagnement de trois trombones et deux cors, derrière la coulisse était une réminiscence de Gluck, mais, dans *Don Juan*, l'imitation est encore plus évidente : non-seulement la disposition des instruments, mais même l'harmonie, rappelle le prodigieux passage d'*Alceste*. Les trombones qui accompagnent l'entrée du commandeur dans le final ont été l'objet d'une longue controverse, on prétend qu'ils ont été ajoutés par Sussmayer, et le célèbre Gotfried Weber avait déjà soulevé cette question qui avait porté la guerre dans le monde musical allemand, lorsqu'une nouvelle édition de *Don Juan*, publiée à Breslau en 1869, par M. B. Gugler, d'après le beau manuscrit autographe appartenant à Mme Viardot, est venue rallumer ces cendres mal éteintes. Au résumé

« Adhùc sub judice lis est. »

et nous ne sommes pas juge du procès ; tout ce que nous pouvons dire, c'est que dans le cas où Sussmayer aurait ajouté les susdits trombones, ce serait peut-être la seule fois où un arrangeur n'aurait pas nui à l'œuvre primitive (1).

Mozart écrivit aussi pour quelques instruments qui ne font pas partie de son système d'orchestre. Dans ce nombre, il faut citer la flûte tierce de l'*Enlèvement au Sérail*, l'harmonica, pour lequel Mozart composa un adagio, destiné à une virtuose qui faisait à cette époque fureur en Allemagne (2), *le Glockenspiel* ou timbre à clavier, que l'air de Papageno a rendu célèbre et enfin la mandoline, qui enveloppe d'une dentelle merveilleuse de finesse la sé-

(1) Voir sur cette question deux excellents articles de M. Octave Fouque dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1er et 15 février 1874.

(2) Voyez Köchel.

rénade de *Don Juan*. Deux lieder cités par Köchel « Was frag-ich » et « Komm, lieber Zither » (1780) ont aussi un accompagnement de mandoline. Enfin la grosse caisse, le fifre, le triangle, les cymbales, la turquerie en un mot, contribuent à donner à l'ouverture de l'*Enlèvement au Sérail* la couleur exigée par le sujet. C'est la seule fois que Mozart a eu recours à ces engins plus bruyants que musicaux.

C'est avec Mozart que l'instrumentation arrive à sa perfection. Le manuscrit que possède Mme Viardot nous montre par quels procédés matériels le maître établissait son orchestre. Les cordes écrites dans les portées supérieures à part la basse qui occupe les parties inférieures, les voix placées immédiatement au-dessus des basses, sont de la même encre, comme si la pensée du compositeur était sortie toute moulée dans le quatuor et le chant; puis, sur ce fond dessiné d'une main ferme, Mozart a semé les instruments à vent, suivant les besoins de l'expression ou du coloris. Ce système répond au genre d'instrumentation dont Mozart le premier posa définitivement les bases. A moins de chercher un effet spécial, c'est aux violons que Mozart confie la masse harmonique et mélodique, chargeant les instruments à vent de préparer les rentrées, de reprendre dans l'ensemble les phrases dessinées dans le quatuor, établissant ainsi le grand et le petit orchestre, division que nous avons conservée jusqu'à nos jours et qui donne à l'instrumentation une si merveilleuse clarté. Nous devons ajouter cependant que les maîtres modernes, tout en divisant l'orchestre en deux masses, ont apporté une modification qui eut une grande influence sur le style instrumental. Mozart, comme Haydn, comme Beethoven, comme tous les grands compositeurs, issus à différents degrés de l'école de Bach, variait à l'infini le mouvement des parties, donnant ainsi à l'orchestre un grand intérêt, lui enlevait quelque peu de son éclat. A partir de Rossini et de Meyerbeer, on diminue le nombre des parties réelles, et en se contentant de redoubler le quatuor au moyen des instruments à vent, on obtient une sonorité plus brillante. Nous ne pouvons omettre les trois orchestres du finale du 1er acte de *Don Juan*. On sait que dans ce chef-d'œuvre, le premier de tous les grands *finale*, Mozart, pour donner plus de mouvement à cette scène, a eu l'idée d'introduire sur la scène deux orchestres,

dont l'un joue une contredanse à 2/4, tandis que l'autre, après s'être préalablement accordé, exécute une charmante petite valse en 3/8, sans pour cela que l'orchestre principal interrompe son menuet.

Les rentrées des bois par deux ou par quatre, si rares chez Gluck, sont très-nombreuses chez Mozart; je n'en veux pour exemple que l'adorable scène du balcon de *Don Juan*, dans laquelle la mélodie dessinée par les violons, est si finement ramenée par les hautbois, clarinettes et bassons ; dans l'allegro en *ré* de l'ouverture, on retrouve le même mode d'instrumentation. Quelquefois Mozart confie aux instruments à vent seuls un rôle important. Les six mesures majestueuses de ritournelle qui précèdent la marche des prêtres dans la *Flûte enchantée*, sont jouées par les trompettes, cors de basset, flûte, hautbois, basson et les trois trombones. Ce sont encore les instruments à vent sans violons, qui donnent au trio des génies (même opéra) tant de légèreté et de grâce. Enfin, comme si l'auteur avait voulu rappeler les anciennes sérénades allemandes qui se chantaient aux repas, c'est avec les hautbois, les clarinettes, les bassons, les cors, tout le petit orchestre moins les flûtes, qu'il écrit l'air de danse qu'interrompra le pas de pierre du commandeur. Dans la prière de la *Flûte enchantée* au contraire l'orchestration curieuse consiste en violes, violoncelles, basson et trombone.

L'orchestre dramatique de Mozart n'est peut-être pas des plus éclatants ; il n'a ni la profondeur de celui de Beethoven, ni la poésie romantique, ni la puissance de Weber, et de Meyerbeer, ni le *brio* italien de celui de Rossini; cependant il en est peu qui soit plus approprié à l'effet scénique. C'est lui qui souvent complète l'idée que le compositeur n'a pas fait exprimer par les chanteurs. Dans les *Nozze*, où le sujet même obligeait à employer un grand nombre de récitatifs, l'orchestre est d'une étonnante variété d'expression. Mais, en revanche, avec quel merveilleux sentiment de la situation Mozart sait le faire taire, lorsque la première place appartient au personnage ! Au moment où les trois conjurés de *Don Juan* vont entrer dans la demeure du maudit, au moment où ils exhalent leur colère dans une dernière invocation au dieu vengeur, Mozart se garde bien de donner à l'orchestre un rôle qui en cet instant serait déplacé. Pour les scènes importantes comme le

finale et le sextuor du même opéra, une des pages les plus parfaites de toute la musique dramatique, la progression sonore est marquée avec une habileté étonnante. On a pu faire plus grand, on n'a jamais fait plus juste.

Pour l'accompagnement des voix, les formules de Mozart sont variées à l'infini depuis l'unisson jusqu'au style fugué, depuis la fusée instrumentale, s'élançant du grave à l'aigu, jusqu'aux simples arpéges. Fidèle aux traditions italiennes, quel que fût le déploiement des forces instrumentales, Mozart savait toujours respecter les voix, sans les couvrir ou les écraser par l'orchestre.

Mozart nous a montré jusqu'à quel point il était soucieux des détails d'instrumentation qui complètent la pensée du compositeur et doublent l'expression. Écrivant à son père au sujet de l'*Enlèvement au Sérail,* il disait : « Pour ce qui est de l'air de « Belmont : *O wie ängstlich, o wie feurig !* le battement du cœur est « indiqué par la marche des violons en octaves. C'est l'air favori de « tous ceux qui l'ont entendu; c'est le mien aussi, il est écrit par- « faitement pour la voix d'Adamberger. On voit le tremblement, « l'incertitude ; on voit la poitrine qui se gonfle et se soulève avec « le crescendo; on entend les soupirs et les murmures dans les pre- « miers violons qui jouent avec la sourdine et la flûte qui chante « à l'unisson (1). » Quelle adorable grâce n'ajoute pas au « Batti, batti » l'accompagnement du violoncelle obligé brodant ses riches variations sur l'inimitable mélodie ! Mais, lorsque la câline est sûre de la victoire, comme le violoncelle joyeux et pimpant s'élance avec elle. Les instruments ne sont pas moins expressifs lorsque les palpitations du petit orchestre marquent les battements du cœur de la coquette. Du reste Mozart n'a usé qu'avec beaucoup de modération du style descriptif et la *Flûte enchantée* est de toutes ses partitions celle dans laquelle il a le plus cherché le genre imitatif. Quelques traits d'une merveilleuse concision lui suffisent pour peindre, en peu de mesures, le tableau où il veut placer ses personnages, qu'il fasse flamboyer les épées du commandeur et de don Juan aux rayons de la lune, ou qu'il soulève les flots prêts à engloutir les compagnons d'Idoménée. Plus loin

(1) MOZART, *Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siecle,* Extr. de sa correspondance par Goschler; Paris, Douniol, 1857. In-12, p. 283.

c'est dona Anna jurant de venger son honneur outragé ; les flûtes, les hautbois, les bassons non tempérés par les clarinettes, donnent une prodigieuse vigueur au terrible serment. Quelquefois même des oppositions de couleurs étaient pour Mozart l'occasion d'effets saisissants. Écoutez la scène entre don Juan et le commandeur ; le drame existe non-seulement sur la scène, mais encore à l'orchestre. Lorsque c'est la statue, inexorable agent du dieu justicier, qui parle, toutes les forces de l'orchestre sont déchaînées ; lorsque don Juan, fier encore, vaincu, mais non dompté, résiste dans une dernière lutte, l'orchestre est comme écrasé sous le poids de pierre de la statue; il n'est pas jusqu'au pauvre Leporello qui, tremblant, éperdu, ne trouve dans les syncopes des violons un écho à sa frayeur.

Mozart développa l'ouverture dont Glück avait déjà indiqué l'importance et le rôle. R. Wagner a très-bien défini le caractère de l'ouverture de Mozart, lorsqu'elle se rapporte au drame et en est pour ainsi dire le résumé : « Après Glück, ce fut Mozart qui « donna à l'ouverture sa véritable signification, sans s'efforcer « péniblement d'exprimer ce que la musique ne peut et ne doit « jamais expliquer, à savoir les détails et les développements « de l'action elle-même; il saisit avec ce coup d'œil du véritable « poëte la pensée principale du drame ; il la dépouilla de tout « détail incident et secondaire, par rapport à l'action principale, « pour faire de cette pensée une création musicale claire. Il en « exprime la passion par l'harmonie, en fait parfaitement com- « prendre les idées par l'art des contrastes, et par cela même « expose d'une manière claire et nette toute l'action dramatique. « D'autre part il en résulte un morceau d'harmonie tout à fait « indépendant, bien qu'il se rapproche par sa forme extérieure de « la première scène de l'opéra (1). » C'est en effet sur ce plan que Mozart établit les ouvertures de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro*, d'*Idoménée* et de la *Clémence de Titus*. On pourrait aussi considérer la préface instrumentale de l'*Enlèvement au sérail*, comme se rapportant à l'action par la grâce toute aimable et la

(1) V. Guy de Charnacé, *Musique et Musiciens;* Paris, 1873, in-12, 2e volume. Fragments critiques de M. R. Wagner, traduits et annotés, p. 55. M. Wagner, à l'époque de son premier séjour à Paris a écrit sur l'ouverture des articles remarquables dans la *Gazette musicale* de janvier 1841.

couleur de l'instrumentation, mais il n'en est pas de même de la *Flûte enchantée.* Ici le maître, voulant pour ainsi dire jeter un regard en arrière, et donner un dernier modèle de ces anciennes ouvertures italiennes et allemandes à trois mouvements et à thème contrepointé qui avaient servi et servaient encore de préfaces à tant d'opéras, s'est plu à montrer sous toutes ses formes, à parer de toutes les richesses de l'instrumentation et de l'harmonie, le thème mélodique qu'il avait choisi. De ce merveilleux travail de ciselure, il est résulté une des plus parfaites compositions instrumentales que jamais esprit humain ait produites ; mais il n'est personne qui puisse établir le moindre rapprochement entre l'ouverture et la féerie grotesque sur laquelle Mozart a jeté à pleines mains les plus précieux trésors de sa prodigieuse imagination. On a réclamé pour Clementi la paternité du sujet allegro de fugue sur lequel se développe l'ouverture de la *Flûte enchantée ;* rendons à César ce qui lui appartient, serait-ce un as ; mais, puisque Clementi avait si bien commencé, qui l'empêchait de continuer, qui l'empêchait d'écrire l'ouverture toute entière et d'illustrer à jamais son nom en laissant ainsi à la postérité une page digne des plus grands maîtres ?

Avec Glück, avec Mozart, nous sommes entrés définitivement dans l'ère de la musique dramatique moderne. L'un, poussant jusqu'à la perfection la déclamation notée, laisse d'éternels modèles du grand style et de la vérité d'expression ; l'autre, le premier des romantiques, agrandit les proportions réelles de l'opéra, conçoit, développe et définit tout un caractère dans le drame, ou dans la comédie musicale. Glück avait créé la progression instrumentale. Mozart perfectionna encore cette forme, et donna ainsi naissance à ces prodigieux effets de progression, conquête de l'art moderne qui commencent au premier finale de *Don Juan,* pour finir au finale du second acte de l'*Africaine.* C'est à lui plus qu'à Glück que l'instrumentation dramatique est redevable de ses progrès ; mais il ne faut pas oublier que dans les œuvres de l'auteur d'*Alceste,* Mozart avait trouvé plus d'un modèle dont son génie sut profiter. En un mot, pour l'historien qui a étudié de près Glück et Mozart, il devient possible sinon facile d'expliquer les étonnants progrès qu'une pléiade de grands hommes a fait faire à l'instrumentation dramatique depuis le commencement de ce siècle,

CHAPITRE IX.

L'ORCHESTRE EN FRANCE DEPUIS RAMEAU JUSQU'A ROSSINI.— LA MUSIQUE LITTÉRAIRE. — GRÉTRY MONSIGNY, DALAYRAC, NICOLO ET LEUR ORCHESTRE. — LA SUITE DE RAMEAU : PHILIDOR ET GOSSEC. — LA SUITE DE GLUCK ET DE MOZART : SALIERI, SACCHINI, CHERUBINI, MÉHUL, LESUEUR, CATEL, SPONTINI, BERTON, BOIELDIEU.

« Plus d'esprit que de musique, » disait Méhul, en parlant de Grétry. Ce mot si vrai et si profond d'un grand artiste qui compte au premier rang parmi ceux qui ont fait plus de musique que d'esprit, pourrait s'appliquer à un grand nombre de maîtres de la fin du siècle dernier. Il est en effet peu de pays où la littérature ait plus influé sur la musique qu'en France, et la seconde moitié du XVIIIe siècle nous montre entre les romanciers, les poëtes, les auteurs dramatiques et les musiciens de tels rapprochements, qu'on ne peut apprécier l'école qui a donné Grétry, Monsigny, Dalayrac, Nicolo, Méhul, Cherubini, Spontini, Lesueur, Berton Boïeldieu, la mettre au point, pour ainsi dire, qu'à la condition d'embrasser d'un coup d'œil tout le mouvement littéraire de cette époque.

C'était le temps où Sedaine, grâce à son profond sentiment dramatique, avait su conquérir à la scène une place brillante, où Marmontel écrivait les *Contes moraux*, où M. de Florian faisait pleurer Marie-Antoinette avec ses arlequinades ; c'était l'époque où, évoqué par Rousseau, naissait le sentiment vrai de la nature ; petits vers galants, spirituels madrigaux, rondeaux anacréontiques agrémentaient cette littérature. Plus tard ce fut le tour des Grecs et des Romains. André Chénier, retrouvant la lyre abandonnée par les Grecs au pied du Parthénon, exhalait son âme en vers dignes de la beauté antique, tandis que sur la scène son

frère portait, avec *Caïus Gracchus*, les mâles accents des vertus prétendues romaines. Enfin Mac Pherson ayant traduit en Angleterre les poésies dites ossianiques, en France Baour Lormian trouva moyen de passer pour un poëte, protégé qu'il était par l'ombre fingalienne du barde calédonien. C'est le temps des harpes, des poétiques combats sur les rivages déserts, où l'écho répète les cris de guerre des serviteurs du grand Odin; mais peu à peu le barde guerrier s'humanise; au contact de la société polie il devient tendre; ce n'est plus un rude guerrier, à l'allure sauvage, à l'œil féroce, c'est un courtois chevalier français; appuyé sur sa lance, il veille en galant paladin sur la France et sur son amie; ce n'est plus un barde inspiré par les poétiques légendes du Nord, c'est un troubadour fier de son doux servage, chantant à la beauté ses doux lais d'amour. La toque crénelée a remplacé le lourd casque d'airain.

Il n'est pas un seul de ces mouvements littéraires dont nous ne retrouvions la reproduction fidèle dans les œuvres des compositeurs. Grétry, avec son esprit, sa finesse, sa vérité expressive, nous paraît le meilleur interprète musical de la délicatesse de Sedaine, de la finesse de Marmontel. Par un phénomène qui se présente rarement dans l'art, Rousseau, le même écrivain qui avait créé le naturalisme littéraire, devait aussi dans la musique donner, avec le *Devin de Village*, le signal de la recherche de la vérité, loin des héroïques sujets préférés dans le grand opéra. Monsigny, si tendre, si émouvant, chez lequel l'expression arrivait à une si grande puissance d'émotion, ne paraît-il pas avoir traduit en musique la note que Sedaine avait fait entendre dans le *Philosophe sans le savoir*. Avec Méhul, Lesueur, Spontini, nous retrouvons comme un reflet de la muse néo-classique et le souvenir des inspirations ossianiques. Nicolo, Berton Boïeldieu ne sont-ils pas souvent les musiciens des joyeux ménestrels et des galants troubadours?

De toutes ces écoles, la plus populaire est celle de Grétry, Monsigny, Dalayrac, Nicolo, école dont l'expression est si juste et si vraie, la mélodie un peu courte, mais si expressive, les ensembles peu développés, mais d'une si admirable justesse scénique. Non-seulement ils furent en musique les représentants des Sedaine, des Marmontel, des Bernardin de Saint-Pierre, mais les quali-

tés qui distinguèrent ces écrivains, ils les agrandirent encore, en même temps qu'ils savaient en éviter les défauts. Leur musique resta touchante et simple, pendant que les écrivains tombaient dans la sensiblerie et le maniérisme. Leurs étonnantes qualités scéniques rendirent leurs opéras chers au public et font encore leur succès, lorsqu'un directeur daigne se souvenir de nos vieux maîtres; mais ce n'est pas à eux qu'appartient la première place dans une étude de ce genre; aussi nous contenterons-nous de passer rapidement en revue ces musiciens, pour arriver à ceux auxquels l'instrumentation française doit ses plus belles pages.

Comme l'a écrit spirituellement Ad. Adam : « Grétry avait mal « appris, mais il devinait beaucoup. » Son orchestre est faible et son harmonie souvent insuffisante. Il réduisait le quatuor à trois parties et, comme on disait, même de son temps « on ferait passer un carrosse entre la basse et les deux parties supérieures ». Malgré cela, grâce à la justesse de son talent scénique, grâce au sentiment vrai de l'effet à produire, l'auteur de *Richard Cœur de Lion* trouva des traits pleins de finesse et d'imprévu. Il y aurait un bien joli chapitre à faire sur l'instrumentation des maîtres qui ne savaient pas écrire, mais ce n'est point ici le lieu de se livrer à ces sortes de fantaisies critiques. Loin de nous la pensée de professer un sot mépris pour des maîtres qui sont et seront toujours la gloire de notre école française; mais nous étudions dans ce travail, ceux qui ont le plus contribué au progrès de l'orchestre et dans ce cas la place de Grétry ne peut être que de peu d'importance. Les combinaisons sonores, les puissants effets d'orchestre convenaient peu au spirituel artiste; je dois même dire que sa pensée musicale si fine, si juste, et quelquefois un peu brève se serait peu accommodée de lourds ornements symphoniques; il n'a pris de l'instrumentation que ce qui lui était nécessaire, et pour lui l'orchestre était simplement le socle qui convenait à sa charmante statuette. Aussi avons-nous peu de nouveautés instrumentales à signaler chez Grétry; cependant nous devons citer pour mémoire l'introduction de l'orgue à l'opéra dans la *Rosière républicaine* et des instruments de percussion dans la *Fausse magie*. Ils sont ainsi indiqués sur la partition d'orchestre : *Marche des bohémiens, accompagnée de cymbales, triangles et autres instruments singuliers,*

Grétry se servit encore de cymbales, grosse caisse et caisse roulante au finale du 2e acte de *Guillaume Tell.*

Quoique l'instrumentation de Monsigny et de Dalayrac soit plus correcte et mieux fournie que celle de Grétry, et qu'on y retrouve les qualités d'expression et de justesse qui caractérisent le talent mélodique de ces deux maîtres, ils ne méritent pas non plus ici une place bien importante, ainsi que Nicolo qui, venu plus tard, ne possède guère plus qu'eux un orchestre bien riche; mais chacun sait par quelles immenses qualités ces maîtres rachètent ce qui leur manque du côté de l'instrumentation.

Cependant Rameau avait eu des imitateurs et des successeurs, et avant l'arrivée de Glück, on peut compter plusieurs musiciens qui avaient gardé les traditions du grand style français. Dans ce nombre, et au premier rang, brillent Philidor et Gossec. Au moment même où j'écris, M. Arthur Pougin, un habile dans l'art de remuer la poussière des bibliothèques, publie une étude complète sur Philidor. Dans la comédie à ariettes ce musicien avait prouvé qu'il possédait à un haut degré les qualités propres à l'école française, la justesse, la finesse et l'esprit, sans cependant arriver à l'émotion de Monsigny, et il avait su donner à l'instrumentation plus de variété et de légèreté qu'on n'en rencontre ordinairement dans les opéras comiques de ce temps. Je n'en veux pour exemple que le spirituel quintette de *Blaise le savetier,* avec son joli accompagnement brodé à l'italienne. Le *Sorcier,* le *Maréchal ferrant* sont remplis de détails charmants, comme l'air de l'évocation (1) dans le *Sorcier,* où l'on entendit pour la première fois le tam-tam. Mais c'est surtout à l'Opéra, dans *Ernelinde et Thémistocle,* que Philidor se montra un digne successeur de Rameau. L'orchestre est encore un peu massif, mais plein de vigueur et d'une belle sonorité, ainsi que le style choral, dans lequel du reste les maîtres français ont toujours été fort habiles. Le serment d'*Ernelinde* « Jurons sur ces glaives sanglants » est à ranger parmi les plus beaux morceaux de la musique française, et il emprunte au mouvement des violons une incroyable vigueur; nous en dirons autant du double chœur des assiégés et des assiégeants.

(1) Charge spirituelle des grands airs d'opéra.

La part de Gossec, dans l'instrumentation française, est plus belle encore. A lui revient l'honneur d'avoir constitué en France l'orchestre symphonique. C'est lui qui le premier écrivit en France pour la clarinette. En 1756, deux artistes allemands, jouant de cet instrument, avaient été reçus au nombre des musiciens du financier La Popelinière, auquel Rameau devait ses premiers succès. Gossec écrivit pour deux clarinettes et deux cors un morceau qui fut joué en 1757, et depuis il compléta, au moyen de cet instrument, l'orchestre symphonique dont il donna les premiers modèles. « En 1772, dit le *Diapason des instruments à vent,* publié par Francœur, la clarinette fut admise à l'orchestre de l'Opéra, » et lorsque Gluck vint dans notre pays, il put faire usage de ces instruments. Ils étaient bien incomplets, il est vrai, et les musiciens furent obligés de choisir pour eux les tons les plus simples d'*ut* et de *fa,* mais le premier pas était fait, et nous avons vu dans la première partie de ce travail quels furent les progrès de la clarinette.

Gossec était un compositeur plus majestueux que dramatique; aussi est-ce surtout au concert et à l'église qu'il faut l'apprécier. La plus belle de ses œuvres religieuses est sa *Messe des Morts.* Dans le « Tuba mirum » de cette remarquable partition, nous trouvons en germe les grandes dispositions instrumentales de Berlioz et de Cherubini. Cette page est écrite pour baryton solo et deux orchestres. Le second orchestre est composé de clarinettes, trompettes ou cors et trois trombones qui sonnent le lugubre appel de la fin du monde et auxquels répond l'orchestre principal. Un dialogue serré s'établit entre les deux masses sonores, tandis que le soliste semble indiquer par son récit les épisodes de ce funèbre drame.

Ce ne furent pas les Français qui subirent les premiers l'influence de Gluck mais bien les Italiens établis en France, comme Sacchini, Salieri et Cherubini ; bientôt avec Méhul, Berton, Lesueur, on vit nos musiciens briller au premier rang dans l'art de l'instrumentation.

L'école franco-italienne de Salieri, Sacchini et Cherubini, l'école purement française des Lesueur et des Méhul, sont loin d'avoir en France la popularité dont jouissent les maîtres tels que Grétry, Monsigny, Dalayrac, Nicolo, et cependant si jamais l'école

française s'est montrée grande et forte, si jamais elle a cherché l'idéal de la pensée et de la forme, c'est avec les hommes dont nous avons cité les noms. S'ensuit-il que Salieri au talent si riche et varié, que le tendre Sacchini, que Cherubini, le génie de la forme pure et grandiose, que Méhul, un des plus grands musiciens de la France, que le hardi Lesueur qui, devançant son époque, a indiqué la route aux plus audacieux novateurs, que ces maîtres qui ont permis à l'école française de se placer à côté des plus belles, aient été inférieurs en génie à ceux qui, restant dans les bornes de la comédie à ariettes, ont demandé à la muse des inspirations moins épiques? Je ne le crois pas; mais à part Spontini, musicien passionné venu trop tôt pour sa gloire, ces maîtres n'ont généralement pas chanté l'amour, le grand mobile de toute émotion au théâtre. L'élévation et la majesté de la pensée, les élans guerriers, la tendresse filiale ou paternelle, une certaine recherche de la poésie idéale souriaient plus à leur génie que les soupirs des amants malheureux. De cette sévère époque devaient sortir de purs et admirables chefs-d'œuvre, comme *Joseph,* mais, si les vrais amis du beau conservent le culte de ces œuvres, si *Joseph* par la force du génie parvient à se maintenir au répertoire, nombre de belles et grandes partitions restent ignorées du public, plus prompt à subir la fascination des mille souplesses de l'esprit, à se laisser entraîner par la peinture de la passion amoureuse, qu'à ressentir les émotions plus calmes de sentiments moins fougueux, tels que l'amour paternel ou filial.

L'orchestre de Salieri, comme celui de Sacchini, est à peu de chose près celui de Gluck, dont tous deux ils étaient les élèves; mais il n'en fut pas de même pour Cherubini; c'est à celui-ci qu'on doit la formation définitive de l'orchestre dramatique en France et il eut sur notre pays l'influence que Mozart eut sur l'Allemagne, au point de vue instrumental. Dès les commencements de sa carrière, Cherubini, l'élève chéri de Sarti, avait suivi la mode italienne; mais après avoir goûté les œuvres de Mozart et une fois arrivé en France, il entra dans une seconde manière qui commença avec *Démophon* et surtout avec *Lodoïska* en 1791. Avec cette seconde partition, il ouvrit une voie nouvelle à l'orchestre français. Gardant la justesse de l'expression instrumentale, il donna à l'instrumentation plus de largeur et de souplesse,

et en ce sens le finale du second acte de *Lodoïska* fut toute une révélation pour nos musiciens, et par le développement de la scène, et par l'aisance dans le maniement de l'orchestre.

Plus que personne il savait donner à chaque instrument le rôle qui convenait à son timbre et à son caractère, combinant les différentes teintes dans un tout harmonieux en les réunissant en masses sonores. On a pu reprocher à Cherubini le mauvais choix de ses poëmes, une certaine froideur dans l'action scénique, mais il n'en reste pas moins celui qui a eu peut-être le plus grand succès au commencement du siècle avec les *Deux journées*, et chez lequel le génie et la puissance instrumentale, l'ampleur et l'expression dramatiques de l'orchestre, la pureté du style ont été portés au plus haut degré.

Je ne citerai pas tous les détails d'orchestre qui rendent les partitions de Cherubini si intéressantes à étudier. Quel charmant tableau que le chœur des moines au commencement d'*Élisa* (1794) ! La phrase, d'abord annoncée par le son dur et froid des altos, semble frissonner sous les traits des instruments à vent; puis la mélodie haletante, dessinée par les violons, développée dans le reste de l'orchestre, peint la marche des moines inquiets, courant à la recherche des voyageurs égarés dans les glaciers du Mont Saint-Bernard. Cette partition écrite en même temps que l'*Horatius Coclès,* dans lequel Méhul introduisit quatre cors à l'Opéra, contient aussi quatre de ces instruments. Je citerai encore, dans le même opéra, la jolie marche des muletiers, dans laquelle la petite flûte dessine une élégante mélodie sur un délicat accompagnement des cordes, et l'air si dramatique de Florindo en *ut* mineur. Chacun connaît de réputation le *trio,* dans lequel la cloche et les cors en *ré* sont d'un effet si dramatique, et le double chœur final. La partition des *Deux journées* n'est pas moins riche. On sait quelle admiration Beethoven professait pour cette œuvre; et on comprend facilement cette préférence lorsqu'on lit cette ouverture si clairement et si bien développée, l'entr'acte pittoresque et coloré qui prépare l'entrée des soldats au second acte, et surtout le finale du premier, si touchant et si dramatique, où les instruments sont disposés avec tant d'art et tant d'expression. Il n'entre pas dans mon sujet d'étudier en son entier l'œuvre de Cherubini, mais

je ne puis laisser de côté les opéras de ce compositeur, sans citer *Anacréon*, dans lequel le maître déploya une indicible grâce et une adorable fraîcheur. Rien n'est gracieux comme le duo des esclaves lorsque les altos et les deuxièmes violons accompagnent le chant des violons par un élégant dessin, tandis que les instruments à vent ajoutent encore au piquant de cette composition en battant leurs trilles sur chaque temps fort de la mesure. L'ouverture, la tempête du même opéra sont restées dans le souvenir des amateurs. Le chant d'Anacréon est accompagné par le cor anglais, ou la clarinette *ad libitum*, et à ce sujet nous ferons remarquer que c'est la première fois que le cor anglais est indiqué dans une partition française. Le timbre voilé et un peu triste de l'instrument était bien choisi et convenait bien au tendre chant d'un vieillard pour lequel l'amour n'est plus qu'un regret ; mais les symphonistes de l'Opéra préférèrent la clarinette, car ce ne fut qu'en 1808, dans *Alexandre chez Apelle*, de Catel, que Vogt fit entendre le cor anglais à l'Académie impériale de musique.

Malgré tout ce que l'orchestre dramatique de Cherubini peut présenter de remarquable, le maître se surpassa encore dans la musique d'église ; là son instrumentation est d'une puissance, d'une pureté et d'un éclat incomparables. Par une étrange fatalité, le musicien, qui passait pour peu dramatique au théâtre, a été accusé d'avoir donné à sa musique d'église une tendance trop théâtrale. C'est une question qu'il ne m'appartient pas de discuter; mais je dois avouer que, pour ma part, je ne me sens pas le courage de faire des reproches à celui qui a écrit la *messe en ré*, la *messe du sacre*, le *Requiem* et tant d'autres chefs-d'œuvre de l'art religieux. Il faudrait un livre spécial pour détailler toutes les beautés instrumentales dont sont remplies les compositions sacrées de Cherubini. Tantôt, comme dans le *Resurrexit* de la messe en *ré*, l'orchestre éclate ainsi qu'une brillante fanfare, tantôt l'orchestre à vent répondant aux traits précipités des cordes, comme dans le « *Qui tollis* », donne aux masses chorales une étonnante variété et une prodigieuse vigueur, et toujours la plus parfaite pureté de style, la plus poétique élévation de pensée, dominent dans ces œuvres immortelles.

Parmi les combinaisons curieuses d'instruments qu'on ren-

contre dans Cherubini, il en est deux qu'il faut citer particulièrement. La première est l'emploi des quatre parties de violoncelles, dans le *Chant pour la mort d'Haydn*, écrit à l'époque où l'on avait annoncé faussement la mort de l'auteur des *Saisons*. L'Institut, abusé par cette nouvelle mensongère, avait voulu rendre au grand maître un hommage digne de lui, et Cherubini s'était chargé d'écrire son chant funèbre. Cette composition d'un caractère plein de grandeur débutait par un morceau instrumental où les violoncelles étaient divisés en quatre parties. Rossini, dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, a employé aussi, et on sait avec quel bonheur, cette forme d'instrumentation. Dans l'autre combinaison nouvelle, Cherubini fait doubler les contrebasses par l'ophicléide, sans les trombones (allegro du *Credo de la messe du Sacre*). L'ophicléide et le basson représentent seuls le contingent des instruments à vent dans ce passage. Le *Sanctus* offre aussi la même particularité. Je n'ai retrouvé cette association de timbre d'un effet grandiose que dans Meyerbeer, et dans R. Wagner, qui fait quelquefois doubler le violoncelle au grave par l'ophicléide.

De Cherubini, le grand maître de la musique religieuse moderne, à Lesueur, qui sut aussi conquérir à l'église une place honorable, la transition est facile. Ce n'est pas à l'historien à laisser dans l'ombre ce maître aujourd'hui victime de l'indifférence du public, et qui fut un de ceux qui contribuèrent le plus aux progrès de l'instrumentation en France. Égaré par des recherches d'archéologie fort à la mode à cette époque, puisque Cherubini et Méhul ont composé en rhythmes soit disant grecs plusieurs morceaux sur les odes d'Anacréon (1), Lesueur a cru de bonne foi avoir retrouvé l'antique mélopée; ses partitions de la *Mort d'Adam* et de *Télémaque* sont littéralement surchargées d'indications historiques et didactiques pour l'exécution de cette musique qu'il disait avoir reconstituée. Malgré ces préoccupa-

(1) Voir les *Odes d'Anacréon* traduites en français...... par le citoyen Gail...., avec estampes, odes grecques mises en musique par Gossec, Mehul, Lesueur et Cherubini, et un discours sur la musique grecque, Paris, Didot, an VII, in-4°. — On sait que plus tard, à l'époque des recherches de M. Vincent sur la musique grecque, Halévy composa son *Prométhée*, dans lequel il chercha à employer les intervalles des anciens.

tions étrangères à l'art véritable, le grand musicien se laisse apercevoir derrière ses théories trop risquées, et Lesueur a eu beau faire tous ses efforts pour ridiculiser sa musique, il est resté digne d'être considéré comme un des plus grands compositeurs de notre école française. Les partitions grecques telles que *Télémaque* et la *Mort d'Adam* renferment d'admirables, pages. Le *trio* dans lequel Calypso donne libre cours à sa jalousie est accompagné de main de maître. La *Mort d'Adam*, qui a subi le sort que subissent en France les œuvres dans lesquelles l'auteur a cherché une voie nouvelle et qui a succombé sous les quolibets des gens d'esprit, fourmille de pages originales et heureusement trouvées, sous le rapport de la mélodie et de l'instrumentation. La jolie danse des jeunes filles, le prélude « Avant-coureur des événements qui vont suivre » et qui prépare la grande scène d'Adam et Caïn, avec la belle intervention des chœurs, suffiraient seuls à sauver de l'oubli cette partition. Il faut remarquer en passant que dans la *Mort d'Adam*, Lesueur a fréquemment divisé les violons et les altos, en écrivant jusqu'à quatre parties de violons.

La *Caverne*, *Paul et Virginie*, et surtout les *Bardes*, telles furent les partitions de ce maître qui réussirent au théâtre. Les *Bardes* occupent dans une étude du genre de celle-ci une place importante. Cette composition, pleine de grandeur et de poésie, est des plus curieuses à étudier au point de vue de l'instrumentation. *Ossian ou les Bardes* pourrait s'appeler l'opéra des harpes : douze virtuoses étaient chargés d'exécuter les nombreux passages confiés à ces instruments : et on lit en marge de la partition : « Dans tous les morceaux de l'opéra où il y a des harpes, il faut « six premières harpes et six secondes qui puissent dominer « l'orchestre et en faire ressortir l'effet des cent harpes de Sel- « ma. » Mais ce ne sont pas seulement les harpes qu'il faut remarquer dans l'orchestration de cette partition, et nous devons noter aussi le premier emploi à l'Opéra du tam-tam, dans l'appel du bouclier à sept voix, et la présence des triangles, cymbales et tambours, dont la sonorité stridente produit un curieux effet sur le quatuor à cordes. Parmi les belles et majestueuses combinaisons d'orchestre que Lesueur a jetées à pleines mains dans son opéra, il faut compter l'Invocation, la grande scène des Bardes « dan-

sant au son des harpes, tandis que leurs ennemis conspirent au fond de la vallée, » l'air de danse pour les Scandinaves soumis et les Calédoniens vainqueurs. Dans l'évocation, le beau chœur des bardes est annoncé par un immense unisson de quatre octaves frappé par tout l'orchestre. Cet unisson, qui scande chaque phrase du chœur, est d'un effet plein de grandeur. Le chant des Calédoniens est écrit d'une façon curieuse, avec développement de fugue et contrepoint doublé à la quinte et à l'octave. Les altos, violoncelles et basses, en un mot les instruments à sonorité grave et sévère, forment l'orchestre de cette sorte de danse. On sait que Méhul, s'inspirant aussi dans *Uthal* des poésies ossianiques, eut l'idée de bannir complétement les violons de sa partition, ne conservant de ses instruments à cordes que les altos, violoncelles et contrebasses.

De tous les compositeurs qui vinrent après Lesueur, ou furent ses élèves, Berlioz est peut-être celui qui rappelle le plus la manière du maître, bien qu'il ait prétendu que Lesueur ne possédait de son art que des notions fort bornées. Il avait comme lui l'imagination ardente et poétique, comme lui il aimait les grandes et magistrales combinaisons sonores, et il recherchait comme lui des sujets qui lui permissent de donner carrière à son esprit avide d'innovations. Peut-être Lesueur ne lui a-t-il pas appris matériellement le maniement et la disposition de l'orchestre, mais, à coup sûr, il n'a pas été sans influence sur les tendances romantiques de l'auteur des *Troyens*.

Avec Cherubini et Lesueur, Méhul fut un des maîtres qui contribuèrent le plus aux progrès de l'orchestre dans notre pays. Génie puissant et réfléchi, Méhul recherchait avec ardeur les combinaisons nouvelles de sonorité et avait grand souci de l'expression instrumentale. « Méhul, a dit Grétry dans ses *Essais*, a tout à coup triplé la puissance de l'orchestre par son « harmonie surtout propre à la situation. » L'orchestre de Méhul n'est pas à la vérité exempt de lourdeur, et les mêmes formules reviennent fréquemment dans son instrumentation. Élève et admirateur de Gluck, l'auteur de *Joseph* n'avait pu apprendre à donner de la légèreté à son instrumentation, et ce défaut lui est commun, du reste, avec les musiciens français de l'école que nous étudions en ce moment ; mais nul plus que lui n'a connu le secret

de faire exprimer à l'orchestre les sentiments des personnages en scène, nul ne savait mieux, même parmi les Allemands, mélanger habilement les timbres et les faire concourir à l'effet dramatique. Fidèle au génie français et à ses traditions, il garda toujours une grande prédilection pour la musique pittoresque, dont il nous a laissé un modèle si parfait dans l'ouverture du *Jeune Henri*. On lui a reproché d'avoir abusé du mélodrame, dans lequel la mélodie instrumentale, courant sous le dialogue parlé, complète le sens des paroles ; mais, outre que cet emploi de l'orchestre peut être souvent d'un heureux effet, songerons-nous à le lui reprocher, lorsque nous voyons que dans le beau duo de la jalousie d'*Euphrosine et Conradin*, c'est l'accompagnement plus encore que le chant qui a mission de traduire la rage jalouse qui dévore le cœur du personnage ? Du reste, cette partition, la première de Méhul, fut, avec la *Lodoïska* de Cherubini, le signal d'une véritable révolution dans l'orchestre dramatique français, et l'ouverture, le duo et le finale révélèrent du premier coup un génie éminemment dramatique et un maître dans l'art d'écrire pour l'orchestre. Ce finale du second acte, en progression sonore, est préparé avec un art prodigieux, et lorsque les cuivres lancent leurs vigoureuses bordées sur l'orchestre déchaîné, l'expression est d'un effet saisissant : c'est de cette explosion que Grétry a dit qu'elle semblait ouvrir le plafond de la salle avec le crâne des spectateurs. Il n'est pas un seul de ces opéras où on ne retrouve le sentiment juste de l'expression vraie, qualité distinctive du talent de Méhul. Ici c'est *Uthal*, drame ossianique dans lequel il n'emploie que les altos, violoncelles et basses sans les violons ; là *Stratonice*, dont l'air célèbre est accompagné d'une façon si expressive ; plus loin *Ariodant*, avec le bel air : « O Démon de la jalousie ! », dont le début, d'une puissante déclamation, tire son principal effet de l'orchestre. L'ouverture de cette partition présente une des plus curieuses combinaisons instrumentales de la musique française. La première partie est écrite pour trois violoncelles, un trombone, puis bientôt le trombone est remplacé par deux violons sans altos, et enfin les instruments de bois dessinent le chant, pendant que seul dans le groupe des cordes le violoncelle brode un accompagnement fleuri, jusqu'au moment où la rentrée du tutti termine cette préface instrumentale.

Joseph est le seul opéra de Méhul qu'il nous ait été donné de juger autrement que par la lecture de la partition ; cette œuvre est à notre avis une des plus élevées et des plus expressives de tout le répertoire français. Il n'est pas un morceau qui ne mérite d'être cité, et pour la grandeur et la noblesse des mélodies, et pour l'admirable justesse scénique et la perfection du style instrumental. Écoutez Joseph pleurant au souvenir de son père éploré, suivez l'orchestre si suave et si pur de l'air de Benjamin. En même temps, la partition entière est empreinte d'un étonnant sentiment biblique. Le peuple d'Israël s'éveille aux premiers rayons du jour et chante la gloire du Créateur, les trompettes et les cors soutenant les voix de leurs accords majestueux ne semblent-ils pas le schophar appelant les fidèles à la prière ? et lorsque les jeunes filles viennent danser au son des harpes, il passe dans toute la composition comme un souffle des saintes poésies.

Au finale du second acte de cet opéra (p. 145 de la partition orchestre), Méhul a indiqué une partie de tuba, sonnant la tonique et la dominante du ton de *ré*, à l'octave au-dessus des timbales. Nous ne nous sommes pas rendu encore complétement compte de ce qu'était cet instrument, qui paraît avoir été à son fixe comme les timbales et sans tons de rechange, puisque le compositeur l'employant à l'unisson des cors et trompettes en *ré*, écrits en *ut*, indique le tuba dans le ton réel sans même marquer d'accident à la clef. Voici comment Castil-Blaze, dans son Dictionnaire, décrit le *tuba corva :* « Espèce de trompe dont le registre « est très-borné, mais qui a des sons très-éclatants et très-forts. » En 1795, dit M. Lassabathie dans son *Histoire du Conservatoire,* il y avait à cette école un professeur de buccin et de tuba corva. Il est probable qu'avec cet instrument, Méhul avait voulu rappeler la trompette sacrée et traditionnelle des Juifs. Méhul avait du reste pour les cuivres une certaine prédilection; on sait le rôle que joue le cor dans le finale du second acte d'*Uthal,* lorsqu'il traduit les râles d'un mourant; personne n'ignore l'importance de ces instruments dans l'ouverture du *Jeune Henri ;* enfin ce fut Méhul qui introduisit quatre cors à l'orchestre de l'Opéra dans *Adrien.*

Moins pur que Cherubini, moins grandiose que Méhul, Gaspard Spontini possédait à un plus haut degré que ces deux maî-

tres la passion dramatique; son style est souvent obscur et embarrassé, je le veux bien, mais il n'en faut pas moins compter au nombre des maîtres celui qui a su donner aux finales les développements grandioses dont Meyerbeer et Rossini ont profité plus tard, et qui, doué d'un instinct dramatique égal à celui des plus grands compositeurs, a appelé au secours de la passion les forces vives de l'orchestre.

Avant de relever quelques-uns des détails les plus remarquables de l'œuvre de Spontini, il est bon de noter un fait intéressant pour l'histoire de l'instrumentation. Jusqu'à ce jour, quels que soient les maîtres que nous avons étudiés, nous avons toujours trouvé l'orchestre pour ainsi dire divisé par petits groupes, soit que les bois plaquent les tenues sur les instruments à cordes, soit que ceux-ci accompagnent par des arpéges le chant confié aux bois, soit que deux groupes se mêlent en contre-point. Avec Spontini, nous rencontrons une forme nouvelle, c'est celle qui consiste à orchestrer par grandes masses, en se contentant de doubler le quatuor par les différents groupes des instruments à vent; cette disposition, plus favorable à l'unité et à la sonorité de l'orchestre, mais qui ne tarde pas à engendrer la monotonie, fut souvent reproduite depuis dans l'école dramatique italienne et française. C'est surtout dans *Olympie* qu'on trouve l'orchestre ainsi divisé par paquets de timbres, dont l'harmonie réelle se réduit toujours à quatre parties.

La *Vestale* est restée le chef-d'œuvre de Spontini; son ouverture, l'hymne du matin, la marche des vestales écrite pour violons, cors et basson, la marche triomphale avec son orchestre sur le théâtre, enfin l'admirable finale du second acte où la prière de Julia, inspiration digne de Meyerbeer, est accompagnée par les soupirs navrants des hautbois et des bassons, ont un peu fait oublier *Fernand Cortez* et *Olympie*; mais nous devons noter la danse des sauvages du premier de ces opéras, si colorée et si originale, et la belle marche d'*Olympie* dans laquelle une partie du quatuor est employée avec sourdines, pendant que le reste est sans sourdines.

Nous avons, et à dessein, laissé de côté bien des maîtres dont l'orchestre ne nous a pas semblé présenter un intérêt suffisant; mais il en est deux sur lesquels nous devons nous arrêter quelques

instants avant de quitter l'école française qui a précédé Rossini : je veux parler de Berton et de Boïeldieu.

Berton n'appartient pas à la famille des grands musiciens que nous venons de citer, il ne s'éleva pas comme eux dans les hautes régions de la poésie lyrique, mais il est peu de maîtres qui plus que lui aient eu le sentiment dramatique. Son orchestre est coloré, expressif et varié. *Aline*, cette œuvre en deux parties, où un acte d'une couleur toute provençale se trouve intercalé dans un tableau de l'Orient, est sous ce rapport une partition des plus curieuses (1). Mais c'est *Montàno et Stèphanie*, aujourd'hui trop oublié, qui a montré jusqu'à quel point Berton comprenait l'intervention de l'orchestre dans le drame. La scène de nuit de *Montano* est une des pages les plus pittoresques et les plus dramatiques de l'école française. On connaît la situation : il fait nuit, Montano, cet Othello de Sicile, s'avance doucement, guidé par le traître Altamont. Il est entouré de ses amis, et croit voir sa fiancée dans les bras d'un autre amant. C'est l'orchestre qui pose pour ainsi dire le décor dans lequel se nouera cette action dramatique ; l'instrumentation, d'abord mystérieuse et poétique, s'accentue de plus en plus jusqu'au moment où éclate la rage de l'amant qui se croit trompé : c'est un pur chef-d'œuvre (2). Les dernières partitions de Berton sont loin d'être à cette hauteur ; cependant il en est une que nous devons citer, c'est *Virginie*. Quoique faible sous bien des rapports, cette œuvre présente plusieurs pages dignes de l'auteur de *Montano*. La scène de l'appel aux armes est soutenue par une instrumentation des plus vigoureuses et des plus colorées, dont le trait principal est un accompagnement obstiné des instruments à cordes d'une grande vigueur. Enfin l'instrumentation de la marche de nuit est très-intéressante. Quatre pelotons de soldats entrent tour à tour sur la scène, et chacune de ces entrées est marquée à l'orchestre par les sujets et contre-sujets d'une fugue ou plutôt d'un fugato exécuté par le quatuor. Lorsque Appius traverse silencieusement la scène, accompagné de la vieille femme dont le faux témoignage perdra Virginie, un sourd gron-

(1) On sait que dans *Aline, reine de Golconde*, Berton s'est servi du galoubet avec tambourin.

(2) C'est dans la marche de *Montano et Stéphanie* que Berton a introduit une partie de serpent.

dement de timbales jette la note dramatique sur toute la composition : c'est étrange. Remarquons que dans maints passages de cette partition, au lieu de distribuer les instruments à vent par paires, Berton n'en emploie qu'un seul de chaque timbre et prend bien soin d'indiquer cette particularité (1).

Les Allemands nous ont épargné la peine de juger Boïeldieu. Voici ce que dit Weber de l'adorable maître français, de son style et de son instrumentation : « Aux plus grands maîtres de l'art « il appartient de tirer les éléments de leurs œuvres, à l'esprit « même des nations, de les assembler, de les fondre et de les im- « poser au reste du monde. Dans le petit nombre, Boïeldieu est « presque en droit de revendiquer le premier rang parmi les « compositeurs qui vivent actuellement en France, bien que « l'opinion publique place Isouard à ses côtés. Tous deux possè- « dent assurément un admirable talent ; mais ce qui met Boïel- « dieu bien au-dessus de tous ses émules, c'est sa mélodie cou- « lante et bien menée, le plan des morceaux séparés et le plan « général ; l'instrumentation excellente et soignée, toutes qualités « qui désignent un maître, et donnent droit de vie éternelle et « de classicité à son œuvre dans le royaume de l'art. Ces qua- « lités, il les partage à la vérité avec Méhul, mais son penchant « le portant vers la forme italienne, sa mélodie s'en trouve plus « pure, sans qu'il sacrifie pour cela, bien entendu, le sens des pa- « roles (2). » Robert Schumann, si sévère pour les Italiens et qui appelle la *Favorite*, *puppen theater musik* (musique de marionnettes), s'incline à son tour devant Boïeldieu, dans des notes prises à la hâte au sortir d'une représentation de *Jean de Paris :* « *Jean de Paris*, un maître opéra ; *Jean de Paris*, *Figaro* et *le Bar-* « *bier*, les premiers opéras-comiques du monde. L'instrumenta- « tion partout traitée supérieurement. Les instruments à vent « et particulièrement les clarinettes et cors sont écrits avec un « soin tout spécial et sans couvrir les voix (3). » Qu'ajouter après de pareils éloges ? Mais aucun des deux maîtres allemands ne

(1) M. Henry Cohen a publié dans *l'Art musical* (1878) une étude détaillée et des plus intéressantes sur l'œuvre de Berton.

(2) *Journal de Dresde*, 1er mai 1817.

(3) SCHUMANN, *Gesammelte Schriften uber musik und musiker*, 4 vol. in-12, Leipzig, 1854, t. IV, p. 288.

parle de la *Dame blanche,* dans laquelle Boïeldieu a su réunir l'esprit et la finesse, l'élégance française à la poésie de Walter Scott. L'orchestre de cette partition, le chef-d'œuvre de Boïeldieu et de l'ancien opéra-comique de demi-caractère, ne présente pas de combinaisons insolites ou d'instruments extraordinaires, mais il est merveilleusement approprié à chacune des scènes qu'il est chargé d'accompagner. Déjà, sous l'influence de Rossini, l'instrumentation prenait plus d'éclat et de brio, mais elle ne perdait rien de sa vérité de détails et de son expression; tantôt chevaleresque et élégamment *troubadour,* cet orchestre sonne gaiement la fanfare des combats ; tantôt poétique et voilé, rempli de détails charmants, il annonce l'approche de cette Dame blanche si impatiemment attendue par le jeune officier. Enfin il prend une ampleur inaccoutumée, lorsque les échos du château d'Avenel redisent les vieux chants oubliés sur les harpes des ménestrels.

Nous ne devons pas quitter Boïeldieu sans citer de lui un singulier caprice de musicien, qui prouve jusqu'à quel point il était soucieux de la vérité jusqu'aux détails les plus minutieux. Il s'est amusé (je ne puis trouver d'autre mot pour désigner cette fantaisie), il s'est amusé, dis-je, à raconter en musique toute la première partie du conte du *Petit Chaperon rouge,* dans l'ouverture de ce charmant opéra. Je copie ses indications d'orchestre : « *Note de l'auteur.* Le sujet de cette ouverture est une partie du conte du Petit Chaperon. — L'auteur croit devoir en donner le programme sous chaque phrase musicale, pour que le chef d'orchestre fasse sentir les nuances qui sans cette précaution pourraient échapper à l'attention.

« Le Petit Chaperon rouge se promène dans le bois », — gracieux solo de flûte; « le Loup aperçoit le Petit Chaperon », — les bassons et les cors, chantent pendant que la flûte continue ses trilles. « Le Loup répond, » — trait de basson ; « mouvement de frayeur », — trait de flûte; « dialogue du Loup et du Chaperon », — ici flûte et basson représentent la conversation ; « le Petit Chaperon raconte au Loup qu'elle va chez la Mère-grand », le Loup se met en course pour arriver avant le Petit Chaperon chez la Mère-grand », — staccato de basson et violons; « — le Loup frappe à la porte. — La Mère-grand demande qui est-là ?

— le loup répond ; le Petit Chaperon » — cette fois il emprunte la douce voix de la flûte. « Tirez la bobinette, etc. », — dit le violoncelle, avec une vieille cadence *ad libitum.* — Entrée du Loup contrefaisant le Petit Chaperon, » — long trait de flûte ; « Conversation du Loup », — cette fois il a repris son basson. « Effroi de la Mère-grand reconnaissant le Loup. »

Ici cette fantaisie a ennuyé Boïeldieu, qui a profité de ce que le Loup était fort occupé pour terminer son ouverture par le coup de fouet final. Tout ce petit récit musical est un étrange caprice plus curieux que vraiment musical, cependant la composition ne manque ni de grâce ni de piquant.

Résumons-nous en quelques mots sur l'instrumentation de cette ancienne école française. Depuis Philidor jusqu'à Boïeldieu, depuis *Ernelinde* jusqu'à la *Dame blanche*, l'orchestre est encore entaché d'une certaine lourdeur, il est vrai, mais par combien de qualités ce défaut n'est-il pas racheté ? Ne retrouvons-nous pas dans tous ces maîtres les qualités qui distinguent notre école française, la clarté, la recherche minutieuse de la vérité dramatique et l'admirable adaptation des instruments à l'effet scénique ? Du plus grand au plus petit, de Méhul à Gaveaux, c'est le caractère distinctif de notre instrumentation. Avec des maîtres tels que Méhul, Lesueur, elle atteint à des effets de puissance et de grandeur que les compositeurs étrangers ont rarement surpassés. Avec Boïeldieu, Berton, Grétry et tant d'autres, elle se montre souple autant qu'expressive, dramatique autant que colorée. Nous la verrons devenir plus éclatante et plus légère, nous verrons des maîtres, agrandissant les proportions du drame lyrique, porter jusqu'à sa perfection l'art instrumental ; l'orchestre deviendra plus riche et plus varié, mais, on peut le dire sans offenser les compositeurs de notre époque, il ne pourra plus gagner, ni en justesse scénique, ni en expression dramatique.

CHAPITRE X.

L'ORCHESTRE ITALIEN ET L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT DES VOIX DEPUIS LE MILIEU DU XVIII[e] SIÈCLE JUSQU'A ROSSINI. — GALUPPI, JOMELLI, ANFOSSI, RINALDO DA CAPUA, LATILLA, CIAMPI, PICCINI, BERTONI, GUGLIELMI, PAISIELLO, CIMAROSA, ZINGARELLI, PAER, S. MAYER.

Nous n'appartenons pas à cette école qui se plaît à rabaisser tout ce qui a été grand, tout ce qui a été glorieux. Si nous écrivions une histoire de la musique, il nous plairait de montrer de quel éclat a brillé l'école italienne, de montrer ces inépuisables mélodistes, tantôt pleins de pathétique et d'expression, conservant toujours, dans les mouvements de passion les plus émouvants, le pur dessin de la ligne mélodique, tantôt tissant artistement la gracieuse et légère dentelle du style vocal ; tantôt s'esclaffant joyeusement de ce rire de lazzarone, qui éclate spontanément aux bruyants lazzis de la plus bouffonne gaieté, sans pour cela que la musique perde rien de sa grâce et de son élégance; mais c'est de l'orchestre qu'il s'agit ici, et, faut-il le dire, ces maîtres qui ont fait naître l'art de l'orchestre ont été dépassés par leurs élèves ; sans parler de l'Allemagne, qui, en science instrumentale, ne connaissait pas de rivaux, la France, la pauvre France, que nous avons toujours l'habitude de regarder comme la dernière, avait complétement surpassé l'Italie. D'un trait de plume Rameau avait ouvert à l'orchestre dramatique des horizons que les fameuses écoles de Venise, de Rome et de Florence ne purent deviner que près de quarante ans plus tard, lorsque l'Allemagne leur eut enseigné la puissance de l'expression instrumentale.

Fidèles à leurs traditions de dilettanti de génie, les Italiens n'avaient demandé à l'orchestre que ce qui pouvait contribuer à donner plus de relief à l'ins trument par excellence, à la voix

humaine. Avec quel soin ils entourèrent le chanteur favori d'une atmosphère sonore habilement ménagée ! Pour lui les violons n'étaient pas assez légers ; les cors, flûtes et hautbois assez moelleux ; craignant toujours de surcharger leur instrumentation, les Italiens n'acceptèrent qu'avec méfiance les instruments nouveaux. Un tel système convenait merveilleusement à leur génie, mais ne permettait pas à l'orchestration de prendre un bien grand essor, aussi peut-on dire que pendant toute la période où brillèrent à la fois Haydn, Gluck, Mozart, Méhul, Beethoven, l'orchestre italien n'eut que le mérite de la discrétion. Il est bien entendu que je ne parle ici que de l'orchestre des maîtres qui, restant purement italiens, ne transigèrent pas avec l'étranger.

Depuis Pergolèse jusqu'aux vingt dernières années du XVIII[e] siècle, l'orchestre eut en Italie peu d'importance et on ferait l'histoire de l'opéra italien avec la biographie des chanteurs. Le seul progrès à noter est dans l'augmentation du nombre des formules d'accompagnement, dans la plus grande importance donnée aux ritournelles des récitatifs. Le véritable orchestre itatalien est dans le quatuor, nous devrions dire dans le trio, car l'alto marchant presque toujours avec la basse n'a pas de partie réelle; là nous retrouvons ces fines harmonies et ces élégantes broderies de premier violon sur le chant qui ne sont autre chose que des diminutions, dont Doni nous a indiqué le procédé et qui donnent tant de légèreté et même d'éclat à l'instrumentation italienne. Les instruments à vent sont réduits au rôle de *ripieni*, et lorsque, par hasard, on en rencontre, on les voit se contenter de timides tenues harmoniques qui n'ajoutent rien au coloris de l'orchestre. Ce ne fut qu'après Gluck et Mozart que l'orchestre italien prit plus de fermeté et de variété. Il est cependant bon de remarquer que c'est dans l'opéra *buffa* qu'il fit les progrès les plus sensibles. Arrêtés dans leur essor par le despotisme des chanteurs qui faisaient un art dans l'art, les compositeurs n'hésitèrent pas dans l'opéra *seria* à sacrifier l'expression et le sentiment dramatique à la virtuosité, qui seule intéressait le vrai dilettante. Devant le grand virtuose, sans l'agrément duquel il n'était pas de succès, non-seulement l'orchestre devait se faire le très-humble serviteur de la voix, mais l'opéra se réduisait aux proportions d'un concert dans lequel quelques airs, attachés au bout

d'interminables récitatifs, que personne n'écoutait du reste, faisaient briller le chanteur ou la chanteuse; l'absence même des ténors et des basses nous montre assez quel était le sexe des chanteurs; on y ajoutait un duo à effet, un petit chœur bénin terminait la cérémonie, et compositeur, opéra et exécutants allaient *alle stelle*. Mais il n'en était pas de même dans l'opéra *buffa* ou de demi-caractère, là le compositeur italien était vraiment maître; tout en réservant à l'art du chant la place qui lui était due, il ne sacrifiait ni son sentiment dramatique, ni la vérité d'expression, il suivait le drame dans ses développements, dans sa progression; son génie se trouvait là dans son élément; aussi dès les premiers maîtres, avec Pergolèse, Galuppi, Rinaldo da Capua, etc., nous voyons l'opérette, l'opéra de demi-caractère débordant de gaieté, de tendresse, et riche de véritables mélodies, prendre plus de variété et d'animation. Pour compléter leur œuvre, les compositeurs italiens sentirent la nécessité de se servir de l'orchestre et de lui donner plus d'importance. Après Gluck et Mozart, cette révolution se fit aussi dans l'opéra *seria* en Italie, et ce fut alors que l'orchestre joua un rôle plus intéressant, jusqu'au jour où, passant par Piccini, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Guglielmi, Paesiello, Paer, Mayer, etc., il devint l'éclatant et léger orchestre de Rossini qui, faisant oublier tous ses prédécesseurs, excepté Cimarosa, résuma dans ses premières manières les qualités, comme aussi les défauts, de l'instrumentation purement italienne.

Après Pergolèse, ce fut Galuppi qui perfectionna les formes de l'accompagnement. Son instrumentation réside presque tout entière dans le quatuor et souvent même, comme dans l'ouverture d'*Attalo*, on trouve de longs passages dans lesquels les deux premiers violons sont absolument seuls et sans basses; mais généralement sous les broderies des violons, les basses dessinent le rhythme par des accords plaqués; quant aux instruments à vent, s'il s'en trouve, ils se contentent de doubler les cordes ou d'exécuter de longues tenues. C'est chez Galuppi que nous voyons ces interminables ritournelles de l'opéra *seria*, dont les Italiens ont conservé la tradition jusqu'à nous, et qui donnaient au virtuose le temps de jouir pleinement de l'accueil enthousiaste et bruyant de ses admirateurs.

Vers le même temps Rinaldo da Capua, mort malheureusement fort jeune, fit faire quelques progrès à l'instrumentation italienne, surtout dans l'opéra *buffa,* auquel il donna des développements considérables et par le style vocal et par l'accompagnement. Il chercha, dans les récitatifs avec orchestre obligé, à confier aux instruments quelques traits en rapport avec les sentiments des personnages. Dans le finale plein de gaieté et d'entrain de la *Zingara* (1753), l'instrumentation est d'un style plus soigné que ne le sont ordinairement les œuvres de cette époque. Parmi d'autres morceaux de ce compositeur, la Bibliothèque Nationale possède un air de soprano « al mio cor » daté de 1749 et avec accompagnement d'orchestre, dont la facture est d'une fermeté de touche qu'on rencontre rarement chez les Italiens du XVIIIe siècle.

Jomelli continua les progrès indiqués par Galuppi et Rinaldo; les broderies des violons devinrent plus riches et plus variées, et on peut même reconnaître quelques intentions de coloris instrumental dans l'emploi des instruments à vent, comme dans le beau récitatif d'Argine de *Didon* et l'air de Mégaclès, où le cor est d'un heureux effet. On peut citer aussi comme pièce instrumentale le joli entr'acte du même opéra. Jomelli donna à l'opéra *seria* de plus grandes proportions, et le trio de l'*Olympiade* est une page des plus remarquables. Dans ses opéras bouffes comme l'*Uccellatrice,* la *Schiava liberta,* etc., le rôle de l'orchestre prit une importance encore plus grande que dans ses opéra *seria.*

En même temps que Jomelli brilla un compositeur qui ne tint pas le premier rang dans cette école, mais qui cependant ne fut pas sans influence sur l'instrumentation italienne. Je veux parler de Bertoni, qui fut le maître de Sarti, et dont le style marquait un certain souci de la couleur instrumentale. J'ai eu sous les yeux deux partitions de ce musicien, *Tancredi* (1767) et l'*Orfeo* (1776). C'est dans *Tancredi* que se trouve l'air que Gluck reprit pour en faire le célèbre morceau d'*Iphigénie en Tauredi,* « Le calme est rentré dans mon âme. » Bertoni n'a pas trouvé à la vérité le superbe mouvement d'orchestre qui accompagne cette scène, mais cependant l'instrumentation de *Tancredi* est de beaucoup supérieure à celle des musiciens contemporains; l'ouverture, écrite pour violons, hautbois, cors et trompettes, violes, timbales,

bassons et basses, est suffisamment colorée au point de vue instrumental. Quelques rehauts d'instruments à vent commencent à accentuer l'expression dramatique, comme dans l'air d'Aménaïde. L'*Orfeo* est d'un style supérieur : en ouvrant la partition on se trouve devant un orchestre plein et sonore, mais (il y a un mais) Bertoni a étudié Gluck de si près qu'il s'est approprié jusqu'à ses mélodies. L'entrée d'Orphée dans les enfers, l'air d'Eurydice, sont textuellement reproduits d'après l'*Orfeo*. Fétis, en citant le fait, n'avait pas vu la partition, mais il est curieux de comparer les deux œuvres. Je dois à la vérité de dire que Bertoni a daigné réorchestrer son modèle ; comme lui, il emploie la harpe, comme lui il oppose les terribles voix des dieux qui ne lâchent jamais leur proie aux plaintes désolées de l'époux d'Eurydice, mais il trouve encore les trombones trop germains et les remplace par des violons. Il faut lui rendre cependant cette justice que s'il a tenté de conserver la coupe célèbre de l'air d'Orphée, il a imité Gluck sans le copier absolument. Son biographe Caffi (1) avoue que le succès de cette partition à Turin a été dû en grande partie à la musique de Gluck; l'aveu est naïf, mais ne semble-t-il pas singulier que le compositeur auquel le maître allemand a fait l'honneur d'emprunter une mélodie et qui s'en est plaint si hautement soit justement celui qui a pillé l'auteur avec le plus d'audace? Nous devons pourtant dire que dans les pages qui lui appartiennent, Bertoni a montré un véritable sentiment de l'instrumentation et une réelle habileté de touche.

Dans l'*Armide* d'Anfossi (1770), l'*Hypermnestre* de Millico, et tant d'autres œuvres aujourd'hui bien oubliées, nous voyons le progrès s'accentuer peu à peu. Un beau récitatif d'une touchante expression, au premier acte d'*Armide*, est accompagné par les violons; le rhythme syncopé est marqué par les accords des instruments à vent. De même Millico, sans tenir le premier rang parmi les maîtres de la mélodie italienne, paraît avoir mis un soin tout particulier à traiter l'orchestre; des pièces instrumentales sont bien développées et la scène du meurtre des fils d'Égyptus, dans la partition d'*Hypermnestre*, n'égale pas à la vérité la vigueur de la musique de Salieri, dans les *Danaïdes*, mais

(1) *Storia della Musica sacra nella cappella ducale di San Marco in Venizia, dal* 1318 *al* 1797, Venise, 1854-55. 2 vol. in-8°.

n'en est pas moins dramatiquement exposée. Elle est écrite à deux chœurs avec orchestre complet. Outre les violons, flûtes, clarinettes, hautbois, etc., le compositeur dit dans une note que pendant l'orgie sanglante les cymbales, triangles, cors et trompettes doivent éclater de tous côtés.

On sait tout cé que notre art doit à Piccini, aujourd'hui plus fameux, hélas! par sa lutte avec Gluck que par ses œuvres. Le temps injuste a fait presque disparaître ses vrais titres de gloire, *Didon*, l'*Amore soldato*, *la Cecchina*. Aucun maître ne montra plus d'élégance dans la mélodie, plus de grâce touchante dans l'expression, mais celui qui avait su donner le premier aux *finale* de l'opéra-bouffe inventés par Logroscino, leurs véritables développements, celui qui avait trouvé les pages si gracieuses et d'une bouffonnerie si distinguée de l'*Amore soldato*, celui qui avait écrit les scènes de *Roland* et de *Didon*, si mélodiques et si expressives, était trop Italien pour ajouter une réelle importance à l'orchestre. Une instrumentation claire et sonore, mais dans laquelle nous n'avons rien de nouveau à citer, suffisait pour accompagner ses chants.

Sans avoir la valeur de Piccini, Sarti présente cependant au point de vue de l'instrumentation plus d'intérêt que l'auteur de *Didon*. Chez Sarti, qui fut le maître de Simon Mayer et de Cherubini, et dont les nombreuses partitions révèlent une certaine habileté dans le maniement de l'orchestre, les instruments contribuent à l'expression par des solos ingénieux qui éclairent toute l'instrumentation. *Fra due litiganti, Il terzo gode* (1782), les *Nozze di Dorina*, les *Gelosie villane* (1777) sont remplis de traits de ce genre. L'emploi de l'orchestre n'est pas encore bien pondéré, il est vrai, mais l'intervention des instruments est souvent spirituelle et scénique. Dans le finale si mouvementé du premier acte des *Due litiganti*, les réponses des cors aux trompettes et des flûtes aux hautbois, donnent beaucoup de variété et de coloris à ce morceau. Le trait de basson, au finale du second acte, est de l'effet le plus comique. Les *Nozze di Dorina*, qui furent traduites et jouées en France sous le titre des *Noces de Dorine ou Hélène et Francisque*, contiennent un sextuor, « Cocodrilli o que piangete, » qui est une des meilleures pages du répertoire bouffe italien. Dans ce morceau, rempli de gaieté et d'entrain,

l'orchestre a une allure légère et indépendante, tout à fait en rapport avec la couleur générale de cette page charmante. Sarti ne se contentait pas des ressources instrumentales que lui offrait son art. Appelé en Russie par l'impératrice Catherine, il écrivit nombre de partitions pour la cour de Saint-Pétersbourg, parmi lesquelles on compte un *Te Deum*, où les cors russes étaient réunis à l'orchestre ordinaire. On sait en quoi consistent ces cors russes. C'était le corniste bohémien Maresch, qui avait eu l'idée de réunir les cors des chasseurs russes, dont chacun ne donnait qu'une note et d'en former une échelle du grave à l'aigu, faisant sonner ainsi tous les degrés de la gamme par trente-sept cornistes. Cet orchestre fut entendu pour la première fois en 1755 ; il était composé des chasseurs du prince Narischkine. Les cornistes russes sont venus à Paris, si je ne me trompe, il y a une quarantaine d'années. Sarti ne borna pas là ses innovations. Chargé d'écrire un *Te Deum* pour la victoire d'Ochzakow, il rehaussa encore l'éclat de son orchestre par l'emploi de la voix grave du canon. Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons cet engin de guerre dans l'instrumentation. Déjà en 1615, à la fameuse représentation de l'*Oloferno*, qui fit tant rire l'Électeur, déjà en 1643, dans le *Te Deum* de Rauch, le canon avait eu une partie importante. Non-seulement Sarti n'était pas le premier à jeter la poudre aux oreilles, mais encore il ne fut pas le dernier. Carl Stamitz donna à Nuremberg un concert instrumental avec canon, enfin Meyer, dans son livre intitulé : *Souvenirs de la Russie*, parle d'un concert donné en 1836, à Krasnoé-Sélo, près de Saint-Pétersbourg, « dans lequel on exécuta un « morceau qui commençait par une introduction de vingt coups « de canon. Des trompettes, des tambours, au nombre de seize « cents, accompagnaient le chant et des coups de canon mar- « quaient les temps forts de la mesure. » Je laisse au narrateur la responsabilité des seize cents trompettes, mais le canon n'a rien d'exagéré ; on sait quel usage Rossini a fait de l'artillerie, dans son *Hymne au peuple français* en 1867 ; en 1869 et 1872, deux fêtes musicales furent données à Boston, sous la direction de M. Gillimore, dans lesquelles le canon avait large part. Sarti trouva une récompense bien digne de ses efforts : disgracié par l'impératrice, il fut secouru par Potemkin qui lui donna en toute

propriété un village de l'Ukraine où les belles voix abondaient; il y fonda une école de musique dont il fut nommé directeur, avec le titre bien mérité de lieutenant-major de l'armée impériale; on ne dit pas s'il était attaché à l'artillerie.

Trois noms dominent cette brillante période de l'art italien: Cimarosa, Paësiello, Guglielmi; personne plus que nous ne rend pleinement hommage à ces maîtres qui ont illustré l'école italienne, pendant les vingt dernières années du XVIIIe siècle. L'auteur de la *Nina*, de *Pirro*, de *la Frascatana*, du *Barbier de Séville*, de tant d'autres œuvres mélodiques et touchantes, occupe dans l'histoire de la musique italienne une place importante; mais au point de vue de l'orchestre le progrès est bien faible; citons cependant le sextuor final du 1er acte de *Pirro*, où le rôle des instruments à vent est intéressant. Notons, dans ce même opéra, les cymbales, triangles et tambours, dont Gluck du reste avait déjà fait emploi, et enfin la piquante et originale orchestration de la marche du 2e acte, écrite pour hautbois, clarinettes, bassons et cors. Guglielmi, dont la musique est cependant d'un caractère plus profond, n'offre pas non plus dans son orchestration de particularité bien remarquable. Toutefois, l'oratorio de *Debora et Cisara*, qui passe pour son chef-d'œuvre, est d'une *tessitura* d'orchestre plus ferme, plus solide que celle de ses opéras. Dans le duo El mio contente, les clarinettes, bassons et cors, répondant aux voix, sont d'un effet plein de charme et de poésie. Enfin Cimarosa, le plus grand maître de cette période, venu avant Rossini, presque en même temps que Mozart, a su rester immortel au milieu de tant de chefs-d'œuvre. Cette bonhomie mêlée de tendresse, cette chaleur d'âme, Rossini ne les a pas eues, comme Mozart lui-même n'a pu surpasser la grâce, l'esprit, la verve, la gaîté toute scénique de l'auteur du *Matrimonio segreto*. Il est homme de génie et parmi les plus grand, mais il n'était pas de ceux qui font faire des progrès à l'instrumentation. Il se servit sans y rien ajouter de l'orchestre laissé par les maîtres italiens, mettant tous ses soins dans l'effet scénique et dans la belle ordonnance des voix; en un mot, si Dieu avait permis que Cimarosa n'existât pas, certes il manquerait quelque chose à la musique, mais rien ne manquerait à l'art de l'instrumentation.

Après Cimarosa et avant que Rossini eût absorbé toute l'école italienne dans sa puissante personnalité, deux maîtres préparèrent les voies aux innovations instrumentales en Italie, je veux parler de Paer et de Mayer; chez tous deux l'orchestre italien a plus de fermeté et d'accent; ils ont emprunté à Mozart quelque chose de ses formes et de son style. Avec la *Camilla* de Paer nous nous trouvons en face d'un orchestre peu puissant, il est vrai, mais expressif et varié. Le rôle des instruments à vent devient plus intéressant et leurs soli ingénieusement disposés éclairent l'instrumentation de la façon la plus charmante. L'ouverture n'a pas encore cet éclatant fourmillement de couleurs légères qui étincelle dans les ouvertures de Rossini, mais on sent que cette partie de l'opéra italien va prendre une forme nouvelle. Plus d'une page, comme le finale du 1er acte ou l'air de Lorédan, emprunte à l'orchestre ses meilleurs effets. On cite encore la scène de la cloche, dans laquelle les tintements de cet instrument sont utilisés de la façon la plus dramatique. Comme particularité instrumentale on trouve un solo de cor anglais au second acte.

Moins connu que Ferdinand Paer, Simon Mayer est un des maîtres qui ont le plus contribué au progrès de l'instrumentation italienne. Comme l'a fort bien dit M. Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique*, « il manquait essentiellement d'individualité et déjà on ne se souviendrait plus de sa fertile plume, « s'il n'eût compté Donizetti au nombre de ses élèves. » Au point de vue dramatique et mélodique, les œuvres de Mayer n'offrent en effet qu'un médiocre intérêt ; mais, comme il arrive souvent aux maîtres secondaires, Mayer fut un de ceux dont l'influence se fit le plus sentir dans l'art d'instrumenter. Allemand égaré en Italie, il garda de son origine comme un sentiment inné de l'orchestration et de ses effets, et nous ne pouvons négliger de lui donner une place dans cette étude. Écrivant d'abord des oratorios, il sut se former un style élevé et ferme. Ce fut dans *Saffo* qu'il se révéla un véritable musicien coloriste. C'est à lui que nous devons le complet développement de l'ouverture, et, en ce genre, celle de *Lodoïska* est un véritable chef-d'œuvre. C'est dans cette ouverture (1796) (1) qu'on trouve pour la première fois le cres-

(1) Cette *Lodoïska* est la première en date dans l'œuvre de Mayer, qui com-

cendo. Déjà nous voyons les premières tentatives de cet artifice dans Jomelli et quelques œuvres des maîtres qui ont suivi ; mais le crescendo qui s'obtient avec une seule phrase qui, partant de la basse, parvient sur un accompagnement uniforme, en passant par les différents timbres des instruments, à soulever les masses du tutti, se trouve pour la première fois au complet dans l'ouverture de *Lodoïska*. L'effet de ce crescendo fut si grand sur le public à la première représentation, que la salle entière se leva pour acclamer l'auteur. On sait combien le pauvre Mosca réclama la priorité de cette invention ingénieuse, lorsque Rossini eut fait retentir le crescendo dans toute l'Italie ; mais *Lodoïska* avait précédé les œuvres de Mosca de quinze ans, et sans vouloir déprécier le génie de l'auteur du *Barbier* par cette revendication un peu tardive, le fait est curieux à noter (1).

Bien des maîtres, tels que Fioraventi, Zingarelli, etc., brillèrent encore en Italie à l'époque qui nous occupe ; mais leur orchestre ne présente qu'un fort médiocre intérêt ; ils n'ajoutèrent rien à l'art de l'instrumentation auquel Rossini devait donner l'éclat et la légèreté qui lui manquaient encore.

posa trois opéras sous ce même titre, dont un bouffe (en 1800), qui est le plus connu.

(1) C'était dans une valse de ses *Pretendenti delusi*, opéra joué en 1811, que Mosça prétendait avoir employé pour la première fois le crescendo.

M. le docteur Girolamo Calvi a publié dans la *Gazette musicale de Milan* (1845-47) une longue et consciencieuse étude sur Simon Mayer, à l'époque où ce maître mourut.

CHAPITRE XI.

BEETHOVEN ET WEBER. — LE COLORIS ET LE ROMANTISME DANS L'INSTRUMENTATION DRAMATIQUE.

Arrivés à cette phase de notre histoire, nous retrouvons encore ce nom de Beethoven, qui domine toutes les écoles et plane comme un génie bienfaisant sur l'art de l'instrumentation. Nous l'avons vu dans la symphonie, traduisant, avec les ressources que lui offrait l'orchestre, une pensée musicale, la dramatisant, pour ainsi dire, tirant d'elle tous les éléments d'émotion dont elle était susceptible. Là l'orchestre seul régnait en maître ; il était à la fois, la scène, le décor et presque le personnage. Au point de vue purement idéal, Beethoven avait élevé à son plus haut degré de perfection l'art difficile de mélanger les timbres, de manier les forces instrumentales. Avec lui l'ancienne symphonie avait dit son dernier mot, et pour trouver des effets nouveaux, les compositeurs avaient dû altérer ce genre, et entrer dans une voie que le grand maître lui-même avait indiquée. En abordant le théâtre, Beethoven, renversant les effets de la symphonie, avait dû astreindre l'orchestre à traduire un sentiment plus défini, à se soumettre aux lois qu'exige l'action dramatique. Là, comme dans la symphonie, ainsi qu'il arrive toujours, il fut à la fois et continuateur et précurseur. Gluck, Mozart, Cherubini, Méhul, dont il appréciait fort les œuvres, lui avaient montré de quelle puissance était l'orchestre dans l'expression des sentiments dramatiques ; il suivit leurs traces, mais les dépassa. Non seulement il fit de l'orchestre un utile auxiliaire de la pensée musicale, mais souvent il lui confia la partie la plus expressive et la plus saillante de la scène, et cette profondeur, qui n'est pas sans avoir nui à la popularité de *Fidelio*, est justement ce qui fait de l'instrumentation de cet opéra une des plus intéressantes à signaler pour le sujet qui nous occupe ici.

Nous avons réuni Weber et Beethoven, non parce que ces

deux hommes de génie présentent entre eux beaucoup de points de comparaison, leur œuvre provenant de deux esprits absolument différents, mais parce que, arrivant dans la première moitié du siècle, ils exercent tous deux sur l'instrumentation dramatique une influence prépondérante. C'est de Weber que procède aujourd'hui en grande partie notre orchestre moderne; c'est à lui que nous devons ce coloris, cette variété, cette poésie qui distinguent l'instrumentation des maîtres qui l'ont suivi. Ingénieusement marié à celui de Rossini, le style de Weber a donné naissance à l'orchestre de Meyerbeer, qui emprunte à l'un son éclat et son brio, sa forme si favorable aux grands effets scéniques, à l'autre la solidité des dessous, la poésie du coloris; pour les détails mêmes, tels que l'emploi des instruments à vent, nous voyons l'auteur des *Huguenots* s'inspirer directement du créateur du *Freyschutz.* Moins profond peut-être, mais plus pittoresque et plus léger que l'orchestre de Beethoven, celui de Weber, venant se fondre avec celui du grand maître, forme cette instrumentation moderne sur laquelle s'appuie la symphonie dramatique, avec ou sans chœurs, qui est une des gloires de notre école et dans laquelle brillent au premier rang Berlioz et Mendelssohn. Enfin si, devançant le temps, nous arrivons jusqu'à Richard Wagner qui semble devoir apporter dans l'art de l'orchestre de si importantes modifications, nous sentons encore la souveraine influence de Weber. Au concert comme au théâtre, les traces de Weber et de Beethoven, se laissent toujours apercevoir malgré toutes les révolutions que les maîtres qui leur ont succédé opérées dans l'art instrumental.

L'orchestre de *Fidelio* est un des plus riches et des plus expressifs du répertoire dramatique. Il procède par petits groupes se mouvant avec aisance, mais composés d'un grand nombre de parties aux dessins variés. Ce style, qui est celui des grands maîtres symphonistes, rend la trame instrumentale des plus curieuses et des plus intéressantes ; ainsi disposé, l'orchestre est propre à recevoir tous les dessins sonores nécessaires à l'expression des sentiments divers, mais, il faut le dire, il n'a pas pour le public la carrure et la clarté qui distinguent les orchestres moins beaux, moins réellement puissants, dont les compositeurs italiens se sont servis et qui semblent brossés par grandes taches, comme des dé-

cors de théâtre. Ainsi que l'a justement remarqué Berlioz, « il faut tout écouter dans cette musique complexe ; il faut tout entendre pour pouvoir comprendre. Les parties de l'orchestre, les principales dans certains cas, les plus obscures dans d'autres, contiennent quelquefois l'accent expressif, le cri de la passion, l'idée enfin que l'auteur n'a pas pu donner à la partie vocale. » C'est là, en effet, le caractère particulier du style instrumental de Beethoven. Au théâtre, il est plus que riche, il est prodigue; chaque instrument concourt par son timbre à l'expression de la passion, et grâce à la multiplicité des mouvements, il donne à son orchestre une étonnante intensité de vie et de sentiment.

Fidelio est le seul opéra que le maître ait écrit. Chaque page de la partition mériterait de nous arrêter, mais il est dans l'ensemble même de l'instrumentation une qualité dominante qui distingue cette œuvre entre toutes et que nous ne retrouverons que bien rarement dans les ouvrages des autres compositeurs; je veux parler de cette habile progression qui, suivant la pièce dans sa marche dramatique, proportionne l'effet instrumental au progrès croissant de la passion, pour aboutir au dénoûment, avec la plus grande somme de sentiment et de puissance dont l'orchestre puisse être susceptible. Simple d'abord, délicatement travaillée, l'instrumentation grandit à mesure que le drame s'accentue davantage; ce n'est plus la progression de Gluck, marquant les incidents d'une scène déterminée, c'est une progression insensible, s'attachant avec une scrupuleuse fidélité à toutes les péripéties du drame, jusqu'à l'explosion finale où Léonore, vibrante d'amour et de courage, se dresse menaçante devant Pizarre.

Ce n'est pas par l'emploi d'instruments nouveaux, par des combinaisons sonores extraordinaires, que se distingue la partition de *Fidelio;* aussi est-il bien difficile à une plume aussi inexpérimentée que la nôtre de donner au lecteur une idée de tous les détails dont fourmille l'instrumentation de cet opéra. Du reste Berlioz, que nous retrouvons chaque fois qu'il s'agit d'étudier une belle œuvre, n'a pas manqué d'analyser l'opéra de Beethoven, et notre critique ne peut que suivre humblement les traces laissées par ce grand maître.

On a jugé sévèrement *Fidelio :* le style du symphoniste a paru

trop chargé, trop instrumental pour des auditeurs habitués à ne chercher la véritable situation dramatique que dans la partie vocale d'un opéra. Cette œuvre complexe, qui s'impose, mais qui veut qu'on se donne la peine de l'écouter pour la comprendre, a été et est encore aujourd'hui une de ces partitions que les dilettanti respectent d'après le nom dont elles sont signées, mais qui en France surtout, n'ont jamais joui de la faveur publique ce qui la fait paraître à ces amateurs froide, obscure, peu scénique est justement ce qui la rend ici digne de toute notre attention. Le sujet est sombre et terrible, les chanteurs y sont traités en esclaves, sans pitié, soit, je souscris à toutes ces critiques, je ne les discute même pas, mais il n'est pas une note de l'orchestre qui n'ait son sens dramatique et passionné ; il n'est pas un instrument qui ne fasse pour ainsi dire partie des personnages, voilà ce qui pour nous fait de *Fidelio*, l'opéra unique de Beethoven, un des plus intéressants de la période moderne.

Toute la première partie, jusqu'à l'air de Pizarre, est instrumentée d'une main légère ; l'air de Marceline, si élégamment brodé, le quatuor d'une simplicité orchestrale presque italienne, la marche des soldats, ou le grondement des timbales, mêlé aux sourds pizzicati des contrebasses, fait un si étrange effet, que bien des compositeurs ont reproduit depuis, semblent comme une introduction au drame instrumental et vocal, qui va se dérouler devant l'auditeur. C'est avec l'air de Pizzarre que le drame s'accentue; l'orchestre alors sonne puissamment, c'est tout un tableau, je dirai même plus, c'est tout un caractère. C'est par de pareils morceaux que le maître a innové dans la musique dramatique. Peindre non-seulement les mouvements de la passion, mais encore un personnage au moyen de l'orchestre, c'est ce qu'ont fait, ou cherché à faire, les plus grands maîtres de l'école contemporaine, et Beethoven, poursuivant en cela l'idéal rêvé par Gluck, paraît être le premier qui ait résolu avec autant de perfection ce problème difficile. Parmi les formes curieuses de l'instrumentation, qui présentent de l'intérêt non-seulement par leur nouveauté, mais encore par la puissante vérité de couleur dramatique, il faut citer l'accompagnement de cors et bassons qui soutient l'air de *Fidelio*. Dans la scène du préau, le rôle de l'orchestre est des plus singuliers. Grétry, chez lequel le musicien

démentait souvent le critique, avait dit assez finement en parlant de la clarinette : « Si on chantait dans une prison, ce serait avec accompagnement de clarinette ; » il est juste de remarquer que le compositeur n'a point fait usage de cet instrument dans *Richard Cœur de Lion*, mais si Beethoven n'a pas cru devoir non plus nous faire entendre les longs soupirs de la clarinette solo, du moins a-t-il donné aux instruments à vent un caractère doux et mélancolique tout à la fois dans la délicieuse phrase mélodique, dessinée par l'orchestre sous le murmure des voix. Le final du second acte est encore une page d'une incroyable hardiesse. Ici, loin de déchaîner l'orchestre, pour terminer avec éclat l'acte commencé, Beethoven en a réprimé les forces et lorsque la toile tombe, la couleur du style vocal et instrumental a dans sa sombre simplicité quelque chose de mystérieux et de terrible. A partir de ce moment, l'orchestre se lie encore plus intimement à la scène ; la belle et dramatique symphonie qui sert d'entr'acte, et qui se rattache d'une façon si heureuse et si nouvelle à l'air de Florestan, cet air lui-même où le hautbois, suivant le chant à la manière de Gluck, pleure avec le malheureux prisonnier, le sombre et terrible duo de Rocko et Fidelio, la scène du pistolet, où l'orchestre et les voix concourent également à l'expression dramatique, et le duo des deux époux, sont des pages trop connues, trop admirées pour que j'aie ici à en rappeler les principaux traits.

Beethoven, comme Gluck, comme Mozart, comme quelques-uns des grands maîtres de l'école française, a compris l'ouverture comme une sorte de résumé du drame qui doit se dérouler devant les spectateurs. Là, le maître symphoniste se retrouve dans toute sa puissance et toute sa force. C'est par le développement de l'idée mère, par la progression dramatique du morceau instrumental que ces pages brillent parmi les chefs-d'œuvre. Le maître quelquefois, comme l'avait fait souvent Mozart, comme le fit plus tard Weber, prit quelques thèmes saillants de sa partition qui devaient servir de fondations à son édifice sonore. Mais quelquefois aussi, comme dans *Fidelio,* par exemple, l'ouverture chez lui se relie au drame par le sentiment, par la couleur, par l'enchaînement des idées ; en même temps elle forme une œuvre pour ainsi dire détachée, qui à elle seule reproduit jusqu'à un certain point l'action dramatique. Beethoven a écrit onze ouvertures,

celles de *Prométhée*, de *Coriolan*, d'*Egmont*, les trois d'*Éléonore* en *ut*, celle de *Fidelio* en *mi*, celles des *Ruines d'Athènes* et du *Roi Étienne*, plus deux autres sans sujet et dédiée aux princes Radziwill et Galitzin. Cette dernière n'est à proprement parler qu'une sorte d'exercice musical. Schindler nous apprend que dans l'été de 1822, Beethoven, cherchant le sujet de l'ouverture destinée à l'inauguration du théâtre de la Josephsstadt, à Vienne, choisit deux thèmes dont l'un devait être traité dans le style de Haendel et l'autre dans sa propre manière ; mais, malgré une introduction magistrale, malgré un développement intéressant, cette page d'une forme un peu scolastique réussit peu (1).

De ces onze ouvertures, les plus belles sont, sans contredit, celles d'*Egmont* et de *Coriolan*, et enfin les quatre de *Fidelio* (2). La préface d'*Egmont* est un des plus parfaits modèles des ouvertures qui retracent les péripéties d'un drame. Gotfried Weber l'a fort bien caractérisée : « C'est, dit-il, le miroir magique qui reflète tous les grands traits de la tragédie, le chaud entraînement qui distingue toute l'action, la noble grandeur du héros, la tendresse de son amour, les plaintes de Clara, la gloire, et l'apothéose du héros qui tombe sans avoir plié. » L'ouverture de *Coriolan* semble une page détachée de Shakespeare. C'est dans une nuit d'inspiration, disent les historiens, qu'il écrivit entièrement ce magnifique morceau digne de servir de préface à l'héroïque tragédie du poëte anglais, et cependant, malgré le souffle tout shakespearien qui l'anime, malgré l'élévation de la pensée, malgré la puissance de développement qui règne dans cette composition, ce n'est pas pour la pièce anglaise que fut écrite cette ouverture. Un poëte allemand, Collin, avait écrit un *Coriolan*. Afin de donner plus de relief à sa tragédie, il la porta chez Beethoven en le priant de lui faire une ouverture. Peut-être Beethoven connaissait-il le *Coriolan* anglais, peut-être le caractère vindicatif et indomptable du rude Romain l'inspira-t-il, comme il avait inspiré Shakespeare, tant est-il que les critiques ont trouvé avec raison des rapports frappants entre le *Coriolan* de Shakespeare et l'ou-

(1) Lenz (W. de), *Beethoven et ses trois styles*. 2 vol. in-12.

(2) On peut remarquer que Hummel a réduit l'ouverture de *Prométhée* pour une flûte, un violon et un violoncelle, mais je ne sais si cette aberration d'un homme de talent a eu grand succès, même parmi des dilettantes flûtistes.

verture de Beethoven; mais, si l'anecdote est rigoureusement vraie, elle prouve une fois de plus l'intime parenté qui relie entre eux les grands génies.

Beethoven a donné au monde musical ce grand exemple d'un maître qui, non content de son œuvre, la refait, et la représente au public sous une nouvelle forme. Les quatre ouvertures composées pour l'opéra de *Fidelio* permettent de juger quelles différentes formes peut prendre l'inspiration sur le même sujet. Deux de ces pages sont composées sur un plan analogue ; les thèmes sont les mêmes, le développement de même dimension ; elles ne diffèrent que par des détails de modulations et l'orchestre ; une troisième, d'un sentiment plus doux et plus élégant, mais répondant moins au sujet de la pièce, vint après ces deux premières ; enfin fut écrite la véritable et splendide ouverture de *Fidelio*. Jusqu'ici Beethoven avait suivi le procédé qui consiste à faire de l'ouverture une sorte de résumé de l'œuvre, qui en rappelle les principales situations par les mélodies que l'auditeur retrouvera plus tard ; dans l'ouverture de *Fidelio*, le maître voulut faire une page qui, détachée de l'œuvre, vécût par elle-même comme un morceau symphonique où passerait le souffle puissant d'un drame. Si nous faisions une histoire détaillée de l'ouverture, nous aurions à nous étendre longuement sur la comparaison de ces œuvres si différentes et qui cependant se rattachent à un même sujet, non-seulement par leurs titres mais encore par le sentiment qui les inspire ; mais d'autres maîtres nous attendent, dont les œuvres nous restent encore à étudier. Une grande révolution se prépare dans l'art de l'orchestre ; obéissant à cette loi de progression qui la régit depuis deux siècles déjà, l'instrumentation va s'enrichir de formes nouvelles, et pendant que Beethoven écrit ses dernières œuvres, un jeune maître s'élève en Allemagne qui va ouvrir aux musiciens des horizons inconnus : ce maître, c'est Weber, qui marche fièrement à la tête de l'école instrumentale moderne, précédant Meyerbeer, Mendelssohn, Berlioz et R. Wagner.

En effet si on voulait, en étudiant l'histoire de l'instrumentation, marquer une nouvelle période, c'est de Weber qu'il faudrait la dater. Avec l'auteur de *Freyschutz*, nous voyons apparaître pour la première fois dans l'art un élément nouveau

auquel les Allemands ont donné le nom de *naturalisme*. Cet élément est plus facile à nommer qu'à définir, il tient en même temps et de l'imitation de la nature et du sentiment poétique de celui qui écoute ses voix mystérieuses. Le *naturalisme* réside à la vérité en partie dans la mélodie et l'harmonie, mais surtout dans l'orchestre, dont les voix multiples se prêtent avec une incroyable souplesse, non-seulement à la peinture variée des faits naturels, mais encore à tous les rêves de l'imagination. C'est pour ainsi dire à l'orchestre qu'appartient cet art nouveau qui ne pouvait naître qu'à l'époque où l'instrumentation, complétement formée, était en possession de tous ses moyens. C'est donc ici qu'il convient d'étudier ce genre de musique dont l'influence est si grande sur nos écoles modernes, d'en indiquer l'origine, d'en montrer les résultats. C'est à nous de tenter de définir cette poétique nouvelle de l'orchestre, qui vient moins des dispositions générales de l'instrumentation que de l'art d'associer les timbres, art dont le sentiment appartient au génie seul, dont les lois ne peuvent être fixées et qui a nom, le coloris.

Nous n'avons point à faire ici un cours d'esthétique comparée, cependant il est nécessaire pour expliquer la révolution qui s'apprête avec Weber dans la musique et surtout dans l'orchestre, de remonter un peu dans l'histoire littéraire. La musique n'est pas, comme le prétendent certains, un art de genre, un caprice singulier de quelques imaginations bizarres; elle a sa raison d'être dans la logique humaine et c'est une étrange erreur de vouloir l'exclure de cette communion qui relie entre eux tous les arts. Une des sources les plus fécondes de l'inspiration poétique est, sans contredit, la tendance de l'esprit humain, à donner des attributs divins à tous les phénomènes qui l'étonnent. Or c'est évidemment la nature et ses manifestations qui a le plus frappé les hommes. Tantôt formidable et écrasant tout dans ses colères, elle les a glacés de terreur; tantôt bienfaisante et salutaire, elle les a libéralement nourris et soutenus. Par crainte et par reconnaissance, les hommes avaient divinisé ces forces de la nature, et ces sentiments dont les poëtes se firent les interprètes, avaient donné naissance aux fictions poétiques, qui ont nom mythologie et qui chez les peuples fortunés de la Grèce et de l'Asie, comme chez les rudes populations de la Germanie, remon-

tent toutes à la même source. La gracieuse naiade, et la blonde walkirye, sont sœurs. On sait, et de reste, quelles singulières modifications subirent les mythes antiques. Perdant peu à peu leur sens, les dieux de la fable ne représentaient plus les forces de la nature, ils étaient devenus comme une sorte de représentation fantaisiste et allégorique des idées les plus abstraites, conçues par des peuples à l'esprit raffiné. Les mythes primitifs s'étaient conservés intacts chez les races germaines, qui les avaient transmis de génération en génération ; il vint un jour où la légende et le conte fantastique, reste des mythes naturels, reprirent peu à peu leur place dans la poésie civilisée. Longtemps leur saveur sauvage effraya les lettrés, mais la puissante séve ne s'arrêta pas, elle inonda bientôt de ses effluves la poésie tout entière. L'heure avait sonné où, nouveaux Titans, les fiers et indomptables héros du Wahalla, les divinités terribles issues du culte de la nature, détrôneraient les anciens dieux majestueusement assis sur leurs nuages d'opéra. D'abord on résista, on arrangea ces récits au goût du jour, on les rendit supportables pour les honnêtes gens; mais bientôt les poëtes triomphèrent de tous ces scrupules, et la suave légende, avec ses étrangetés, ses charmantes inventions, dont chacune est comme une page arrachée au livre de la nature, vint répandre sur la littérature moderne comme un parfum printanier et fortifiant.

C'est en Allemagne que cette poésie était née, c'est là qu'elle avait prit droit de cité ; ce fut naturellement un musicien de ce pays qui le premier comprit quelle puissance cet élément nouveau devait ajouter à son art. Mais avant d'en arriver à traduire par les sons ces rêveries des sens inspirées par les voix mystérieuses de la nature, il avait fallu que la musique subît les différentes transformations que nous avons étudiées. Suivant la loi immuable de l'histoire, cette révolution salutaire n'eut lieu que lorsque de longs siècles l'eurent préparée. En effet, venue à la fin du moyen âge au moment où la mythologie antique allait régner sans partage, la musique dut nécessairement s'inspirer des conventions de la Fable et il fallut qu'un nouvel élément s'introduisît dans la poésie pour donner naissance dans la musique à ce que les critiques ont appelé le naturalisme.

Par une singulière anomalie, le mot *naturalisme* désigne justement le surnaturel. Tous les musiciens allemands et français

avaient cherché à peindre la nature; Haydn, Beethoven avaient traduit dans la langue des sons les sentiments qu'elle fait naître. Weber le premier alla plus loin; il ne rendit ni la nature, ni les sensations qu'elle nous inspire; mais, ressuscitant, pour ainsi dire, les dieux qui l'animaient, il créa une nature nouvelle, dont les voix ont quelque chose d'humain, tout en restant en dehors de l'humanité. Son imagination lui fit voir ce monde dont Obéron est le roi; les sylphes dansèrent devant lui; il entendit chanter les nymphes de la mer, et vit Titania s'avancer sur son char fait d'une coquille de noix. Tout cela était encore la nature, car c'est en rappelant dans sa musique ses sonorités les plus pures et les voix les plus mystérieuses, qu'il nous transporte dans ce monde nouveau; mais c'était la nature animée, personnifiée pour ainsi dire, et de ses créations fantastiques Weber avait fait des personnages dramatiques.

Nous assistons en ce moment à une sorte de crise musicale dont Weber est le premier auteur. Abandonnant le drame et ses péripéties passionnées, les compositeurs modernes aiment à prendre pour personnages ces êtres d'imagination que Weber a su si bien mettre en scène. Leur intervention permet au musicien de se livrer au charme de la rêverie, comme elle lui permet aussi de se laisser aller à l'entraînement de la musique descriptive, grâce au milieu dans lequel se meuvent ces êtres surnaturels. Discuter cette question nous entraînerait trop loin; mais que les musiciens se souviennent qu'un drame où manque la passion humaine ne peut être qu'une longue féerie symphonique. Des deux plus grands chefs-d'œuvre de Weber, *Oberon* et *Freyschutz*, l'un est resté l'objet de l'admiration de tous les musiciens, sans cependant jouir d'une réelle popularité; l'autre, non moins poétique, non moins grand, a pris sa place à tous les répertoires; de de ces deux opéras, l'un est une admirable inspiration poétique, l'autre renferme les accents les plus pathétiques du sentiment purement humain. Que le sort différent, réservé à deux œuvres d'égal génie, serve d'enseignement aux compositeurs qui, entraînés par le charmant mirage du rêve fantastique et surnaturel, croient pouvoir remplacer partout et toujours, dans une œuvre dramatique, le drame proprement dit par de gracieux tableaux ou de poétiques rêveries.

Qu'on ne croie pas que cette longue digression nous aît écarté de notre sujet; en effet, en créant un art nouveau, ce fut surtout à l'orchestre que Weber demanda les accents inconnus dont il avait besoin. L'orchestre a été pour le maître une sorte de décor sonore dans lequel il a donné libre cours à sa poétique imagination. Le pizzicato des violons, élégante dentelle posée sur le tissu musical, l'emploi tout moderne des sons harmoniques, le chant mystique des cors, les soupirs de la clarinette, la voix imposante des trombones, les cris stridents du piccolo, les perles de la harpe, le son sépulcral du basson, toute la magie de l'orchestre en un mot, offre au musicien mille moyens de peindre le monde surnaturel. Aussi est-ce l'orchestre qui s'est le plus ressenti de la poétique nouvelle, c'est l'instrumentation qui aujourd'hui, soit au concert, soit au théâtre, tend à prendre chaque jour une part plus importante, au grand désespoir des dilettanti qui s'empressent de déplorer la mort de la musique, avant que la crise que nous traversons soit terminée, avant de connaître les résultats du grand combat musical qui se livre devant nous et dont Weber a le premier donné le signal.

Les ouvertures tiennent dans l'œuvre du maître une place des plus importantes. Richard Wagner a accusé Weber d'avoir créé ce qu'il appelle irrévérencieusement les ouvertures *pots-pourris*. Il est assez singulier que ce reproche soit fait à l'auteur de *Freyschutz* par celui-là justement qui a écrit la plus belle ouverture moderne, c'est-à-dire la préface symphonique de *Tannhauser* dans le style qui lui paraît si condamnable chez Weber. Voici du reste ce que dit le compositeur allemand qui, malgré de grandes erreurs de critique, a trouvé plus d'une fois des observations pleines d'élévation et de justesse : « Après les introductions de Beethoven et de Cherubini, Weber produisit les siennes. Bien qu'il ne s'élevât jamais aux hauteurs sublimes atteintes par Beethoven dans son ouverture de *Léonore*, il suivit avec bonheur la voie dramatique, sans jamais s'égarer dans la pénible peinture des détails inutiles à l'action. Là même où, se laissant entraîner par la fantaisie à donner plus d'importance aux motifs accessoires que n'en comportait la forme de l'ouverture, telle qu'elle lui avait été transmise, il sut toujours contenir le drame dans ses limites. On peut donc attribuer à Weber la découverte

d'un nouveau genre : la *fantaisie dramatique,* dont l'ouverture d'*Obéron* est le plus beau type. Ce morceau d'harmonie exerça une influence considérable sur les compositeurs modernes. Weber a fait là un pas en avant qui ne pouvait avoir que de brillants résultats, ainsi que nous l'avons vu, en raison de l'élan vraiment poétique de son inspiration musicale. »

« Toutefois, on ne peut pas nier que l'originalité de la forme musicale ne souffre de la subordination à une pensée dramatique, lorsque cette pensée n'est pas considérée sous son aspect le plus large, c'est-à-dire dans le génie même de la musique. D'un autre côté le thème principal se trouve interrompu par les détails de l'action, lorsqu'il en est autrement. Comme j'ai l'intention de revenir sur cette question, je me contente de remarquer que cette manière devait nécessairement conduire à la décadence et rapprocher de plus en plus l'ouverture de ces morceaux d'harmonie que l'on a désignés sous le nom de *pots-pourris* (1). »

Ces observations du compositeur allemand sont justes dans toute la première partie ; mais les dernières lignes pèchent par la base. Il oubliait en les écrivant que Mozart dans l'ouverture de *Don Juan* avait donné un modèle de l'ouverture *pot-pourri,* et lui-même se contredit un peu plus loin, lorsque c'est à Spontini, dans l'ouverture de la *Vestale,* qu'il attribue l'origne de ces sortes de préfaces instrumentales. Mais il est absolument dans la vérité lorsqu'il rapporte à Weber l'honneur d'avoir donné naissance à la fantaisie dramatique, honneur qu'il partage avec le maître des maîtres, avec Beethoven.

Freyschutz, Oberon, Euryanthe, les principales œuvres, en un mot, de Weber sont précédées d'admirables pages symphoniques que chacun connaît trop aujourd'hui pour que je revienne les analyser encore ici ; mais il est bon de constater un fait singulier. A partir de Weber les écoles italiennes et françaises paraissent seules avoir conservé l'habitude de faire précéder un opéra par une ouverture. Rossini, Hérold, Auber, Berlioz seront les seuls pendant longtemps à en écrire, et on verra l'auteur de *Zampa*

(1) Nous empruntons ce passage à la traduction que M. Guy de Charnacé a donnée de quelques fragments de Wagner dans son livre intitulé *Musique et musiciens,* Paris, 2 vol. in-12. Ce travail sur l'ouverture n'est pas le même que celui que Wagner avait inséré dans la *Gazette musicale* en 1841.

prendre pour modèles les chefs-d'œuvre de Weber et continuer la grande tradition instrumentale de Méhul et de Cherubini; mais les Allemands, qui semblaient passés maîtres dans l'art de composer une ouverture, abandonneront ce genre de style. Les ouvertures chez Meyerbeer ne sont pas toujours la meilleure partie de son œuvre; Wagner après avoir composé la belle préface du *Vaisseau fantôme* et la fougueuse page de *Tannhauser*, s'arrêtera à son tour pour s'en tenir au prélude, genre nouveau inauguré à notre époque. Pour retrouver l'ouverture chez les Allemands, il faudra la chercher dans les musiciens qui, comme Mendelssohn et Schumann, semblent n'avoir pas osé aborder directement le théâtre, et s'être contentés de résumer dans une page instrumentale le sentiment dramatique d'un opéra, resté pour ainsi dire à l'état d'embryon.

L'orchestre de Weber se présente à nous sous deux formes bien différentes, dont *Oberon* et le *Freyschutz* sont les plus parfaits modèles. L'un est plein de douceur, de charme, de poétique rêverie; pour le roi des génies et ses légers serviteurs, les hautbois, les flûtes et les cors, n'ont point de timbres assez aériens, les violons de sonorités assez pures. Assistons-nous au contraire, aux sombres mystères de la Gorge aux loups, les puissants trémolos des cordes, les mugissements des cuivres, les sifflements aigus des flûtes, les résonnances étranges des cors, nous transportent dans le fantastique le plus noir et le plus terrible, et toute cette page si attachante consiste dans les effets d'instrumentation, sans que ce qu'on est convenu d'appeler la mélodie, tienne la première place. Mais Weber ne s'en est pas tenu là; son orchestre, puissamment dramatique, excelle à rendre les mouvements de l'âme les plus tendres ou les plus passionnés. Comme Beethoven, il varie son style suivant le personnage. Max, Gaspard, Agathe, Annette, Rezia, retrouvent toujours dans l'orchestre l'écho des sentiments qui les animent.

Nous n'avons pas à constater dans l'œuvre de Weber la présence d'instruments nouveaux; c'est par la merveilleuse intelligence de l'emploi des différents timbres que le maître a créé ce coloris que les musiciens modernes ont tant de fois imité depuis. Le cor a été traité par le maître avec un soin tout particulier, soit que ses éclatantes fanfares, perçant les monts et les bois, remplissent l'air de joyeuses harmonies, soit que ses appels mystérieux

semblent réveiller dans la nature endormie les génies des bois et des eaux. Personne mieux que Weber n'a su faire jeter au milieu de l'orchestre, par la clarinette, ces longs cris de douleur et d'épouvante, qui semblent une plainte de damné traversant les forêts. Pour la clarinette il a trouvé des phrases spéciales, ces lentes et poétiques gammes chromatiques qui permettent de faire admirer la richesse de ses timbres. Quoi de plus beau que les deux phrases de clarinette des ouvertures de *Freyschutz* et d'*Oberon?* Les mille combinaisons du petit orchestre sont aussi variées chez Weber que chez les maîtres les plus modernes. Ici c'est le joyeux basson accompagnant le chant de Kilian, là c'est la sonorité étrange et sonore des bassons venant aboutir à la brillante explosion sonore où les instruments à vent chantent à plein souffle sur l'accompagnement des cordes; plus loin, dans l'air de Max, aussi profondément dramatique que poétiquement pittoresque, le petit orchestre forme tout un tableau, on pourrait croire que l'andante analogue et instrumenté dans le même style que l'air d'Agathe est comme une réponse au souvenir touchant et amoureux du jeune homme. *Oberon*, *Euryanthe* sont remplis de merveilles de ce genre, tels que l'accompagnement pianissimo des cuivres dans le trio d'*Oberon;* les cordes ne sont pas moins bien partagées; écoutez le délicieux accompagnement d'alto dans la ballade d'Annette, les emportements fougueux et dramatiques des violons dans le sublime air d'Agathe. La tendresse, l'emportement, la grâce féminine, viennent se fondre dans cet orchestre avec une incroyable harmonie; chacun de ces accents est un tableau nouveau ou une expression profondément sentie. Au sentiment juste et vrai de l'expression vient se joindre la richesse et la variété de l'orchestre. Dans le pittoresque fantastique dont Weber est le créateur, les instruments règnent en maîtres. Quel que soit le tableau, ou la gracieuse danse des génies au final d'*Oberon*, avec la délicieuse barcarolle que le cor accompagne, ou la fonte des balles, ou la ronde délirante que conduit le cor d'Obéron, toujours dans ces pages l'orchestre est au premier plan. Jamais avant Weber on n'avait donné dans la musique dramatique une si grande part à l'instrumentation. Aussi avons-nous dû faire dater des œuvres du maître allemand la tendance que nous remarquons aujourd'hui

dans les compositeurs modernes. Si nous avons été assez heureux pour rendre claire notre pensée, si nous sommes restés fidèles au plan que nous avions conçu, après avoir étudié Weber et Beethoven au concert et au théâtre, après avoir montré d'un côté la symphonie devenant dramatique et pittoresque, de l'autre le drame lyrique empruntant au développement instrumental de nouveaux éléments d'effets et d'émotion, nous pouvons espérer que le lecteur, dans les chapitres qui vont suivre, se rendra compte de la révolution à laquelle nous le ferons assister, lorsque nous parlerons de Meyerbeer, de Berlioz, de Félicien David, de Richard Wagner, de tous les maîtres en un mot, qui, malgré les différences de leur génie, ont suivi par des chemins divers la voie dans laquelle le sublime auteur de la symphonie avec chœurs, et le poëte de *Freyschutz* et d'*Oberon* les avaient précédés.

CHAPITRE XII.

ROSSINI ET MEYERBEER.

Cimarosa, Zingarelli, Paesiello, ménageant avant tout les voix, maîtrisant de parti pris la puissance de l'orchestre, avaient donné à la mélodie pure et à la *tessitura* vocale, toute la force d'expression dont elles étaient susceptibles à cette époque. Cependant, autour d'eux, de grandes révolutions s'étaient accomplies. Gluck, Mozart, pour les Allemands, Méhul et toute l'école française, étaient entrés dans la voie du progrès. Les Italiens même, qui avaient quitté leur pays, le tendre Piccini, Sacchini, Salieri, Spontini, Cherubini, avaient senti le besoin de faire à l'orchestre une part plus grande dans l'expression dramatique; bien plus, au sein même de l'Italie, Bertoni, Paer, Mayer n'avaient pas craint de violenter le goût des dilettanti, et si on les avait un peu traités de *tedeschi*, du moins avait-on apprécié leurs œuvres. Enfin, et ceci se passait en 1813, les Italiens avaient compris en écoutant *Don Juan*, que si Mozart n'avait pas oublié les leçons qu'il avait prises en Italie, du moins il avait su puiser, chez ses compatriotes et dans son génie, les secrets d'un art pour lequel l'instrumentation était un puissant moyen d'effet dramatique; les Italiens commençaient à sentir le besoin d'une musique plus nerveuse et plus forte, et la carrière s'ouvrait brillante pour le musicien capable en même temps, et de renouveler les formes de la mélodie, et de l'enrichir par une harmonie et une instrumentation plus dramatiques et plus colorées.

Ce musicien fut Rossini, et *Tancredi*, le dixième opéra du maître, marqua l'ère nouvelle de la musique italienne. L'histoire de l'orchestre de Rossini peut être fidèlement suivie par ordre chronologique, et chaque œuvre paraît préparer la suivante

jusqu'au moment où cet orchestre arrive, avec *Guillaume Tell*, à son plus haut degré de perfection.

Tancredi, qui aujourd'hui nous semble bien démodé, donna cependant le signal de la révolution musicale, et, malgré son succès éclatant, ne fut pas sans encourir le reproche d'être trop bruyamment et trop savamment orchestré. En effet, le jeune maître avait essayé ses forces avec ses premiers opéras, *l'Inganno Felice*, *la Pietra di Paragone*, etc. Il avait entendu les œuvres de Mozart; il résolut de sortir de page et de frapper un grand coup. Avec *Tancredi*, il transporta dans l'opéra *seria* les trios, quatuors, et morceaux d'ensemble que les Italiens avaient jusque-là consacrés à l'opéra *buffa;* il serra de plus près le récitatif, introduisit de nouveau dans l'opéra la voix de basse qui en avait été bannie, enfin jeta dans l'orchestre plus de vie et de mouvement; les traits brillants se multiplièrent, les instruments à vent jouèrent un rôle plus actif et longtemps encore on parla de l'autre côté des Alpes de l'éclat des trompettes dans le duo guerrier de *Tancredi*. En suivant l'histoire de l'orchestre, nous avons vu que les Italiens de la vieille école avaient beaucoup employé les instruments les plus bruyants; mais les contemporains de Rossini avaient oublié les anciennes partitions qui dormaient poudreuses au fond des conservatoires, et si quelques-uns furent scandalisés des audaces du jeune maître, le public applaudit à outrance ces hardies innovations, et peu s'en fallut que Rossini passât pour avoir découvert la seule, la vraie musique dramatique. Est-on sûr aujourd'hui même encore que quelques amateurs ne considèrent pas l'auteur de *Semiramide* comme le père de la musique moderne, et ses œuvres comme l'Évangile hors duquel il n'est point de salut ?

Dans l'opéra bouffe, l'œuvre de Rossini offrait moins de difficultés; tout ce que le génie italien possédait de richesse mélodique, de justesse dans l'expression, de gaieté, de tendresse, de sentiment dramatique, les vieux maîtres l'avaient répandu à profusion dans leurs opéras bouffes et de demi-caractère et on peut dire que si Rossini accomplit définitivement une révolution déjà commencée dans l'opéra *seria*, du moins il ne fit que perfectionner, pour l'opéra *buffa*, un genre dans lequel on comptait déjà d'incomparables chefs-d'œuvre, comme le *Matrimonio segreto*. Moins franchement gai que Cimarosa, il fut plus brillant,

moins profondément tendre, il fut plus varié. C'est avec l'*Italiana in Algieri* qu'il débuta dans la voie qu'il voulait suivre. Écoutez cet orchestre léger, vivant, toujours rhythmique et mélodique ; rien de charmant comme cette instrumentation pour ainsi dire vernie, qui fait ressortir chacune des paillettes de la mélodie. Partout, même dans le fameux *Papataci*, si bruyant et si éclatant, l'orchestre respecte les voix, les suit et les soutient; mais comparez avec l'*Italiana* certains passages du *Matrimonio*, et plus d'une fois vous retrouverez dans la formule un peu maigre de Cimarosa le thème premier des broderies dont Rossini habille si richement son idée mélodique. Dans ses ouvertures seulement, Rossini laisse bien loin derrière lui l'immortel auteur du *Mamonio*, mais nous aurons à revenir, sur cette partie intéressante de l'œuvre du maître de Pesaro.

Tancredi, pour l'*opera seria*, l'*Italiana in Algieri*, pour l'*opera buffa*, n'étaient que les brillants préludes d'œuvres plus complètes et dans lesquelles l'orchestre devait jouer chaque jour un rôle plus important. C'est en 1816 que Rossini fit représenter le *Barbier*, qui est resté et restera son chef-d'œuvre bouffe, et *Otello*, qui avec la *Semiramide* et *Mose*, est un des opéras les plus importants et les plus intéressants de l'œuvre de Rossini à l'époque italienne.

Tous les termes de l'éloge ont été épuisés pour admirer dignement le *Barbier de Séville*, le chef-d'œuvre de l'opéra bouffe italien. Rien n'a manqué à cette œuvre, pas même les critiques qui donnent plus de prix à la louange. Nous partageons sans restriction l'enthousiasme dont cette adorable partition a été l'objet, mais qu'on ne nous demande pas de trouver la moindre trace d'amour et de tendresse dans ces brillants *concetti* musicaux, de considérer l'orage du second acte comme une véritable tempête, mais bien comme un simple *grain*, assez peu dangereux et tout juste suffisant pour préparer l'entrée d'Almaviva. La part de l'orchestre, dans ce feu pétillant d'esprit et de mélodie, est faite avec un goût et un tact parfaits. Jamais bruyant, toujours juste dans ses effets, il vole allègre et gai sous le *parlante* du récitatif, fleurit avec ses broderies d'une incroyable verve le chant, qu'il soutient sans le couvrir. Lorsqu'il doit concourir à l'expression dramatique ou au mouvement de la scène, l'orchestre

du *Barbier* devient d'une extrême délicatesse ; je n'en veux pour exemple que la marche si spirituelle qui annonce l'entrée d'Almaviva. L'air de la calomnie, tout en conservant certaines formules bouffes, que Rossini n'a même pas abandonnées dans l'*opera seria*, est presque orchestré à la française, d'une façon serrée, descriptive et pittoresque. Stendhal, blâmant cet admirable morceau, a prétendu que c'était un extrait de Mozart. Sans être absolument vraie, son observation ne manque pas de justesse. Dans cet air l'orchestre est loin d'être tudesque et barbare, comme le critique semble le croire, dans sa passion aveugle pour la première manière de Rossini ; mais il arrive en effet à une puissance, à une sonorité, à une justesse de description, qui rappellent un peu les bonnes pages du grand maître allemand. C'est encore de l'opéra bouffe, mais il s'en faut de bien peu que le maître, emporté par son sujet, ne force la note pour entrer de plein pied dans l'instrumentation dramatique.

Avec *Otello*, Rossini, continuant l'œuvre commencée par *Tancredi*, fit un grand pas dans la voie du progrès. La partition est bien incomplète, les caractères y sont peu suivis, les mélodies manquent souvent de l'expression qui conviendrait à un pareil sujet, mais dans plusieurs passages, le génie du maître qui écrira *Guillaume Tell* perce au milieu de ces nombreuses mélodies fleuries, et alors l'instrumentation s'élève avec la pensée créatrice du compositeur ; la belle phrase du finale « Se il padre m'abandonna, » l'air de la malédiction, la prière sont des morceaux de premier ordre ; trois passages surtout doivent nous arrêter dans le sujet qui nous occupe. Je veux parler du duo de la jalousie, de l'introduction dn troisième acte et de la Romance du Saule. Ce duo, qui contient une des phrases les plus pathétiques de la partition « Non piu crudel un' anima, » est terminé, comme chacun sait, par une strette du plus vigoureux effet. L'orchestre qui soutient la pensée musicale bouillonne, pour ainsi dire, sous le chant, les furieux triolets des violons peignent admirablement la colère délirante du More, tandis que les grondements des basses complètent ce tableau frappant de vérité et d'expression. Nous pourrons faire remarquer en passant que cette inspiration de l'auteur d'*Otello* n'a pas échappé à Verdi dans le fameux duo de Gilda et Rigoletto. C'est le même mouve-

ment, la même marche mélodique, presque la même formule d'accompagnement avec une moins grande puissance de sonorité. Tout le commencement du troisième acte, avec l'introduction, la chanson du gondolier, la romance du Saule, est empreint d'un sentiment bien différent; mais là encore le rôle réservé à l'orchestre mérite d'être signalé. L'introduction est une page instrumentale simplement écrite, mais remplie de poésie et de vague rêverie, et qui, avec la chanson du gondolier, prépare admirablement l'auditeur à entendre Desdémone, cédant à de vagues pressentiments, soupirer la romance du Saule. L'accompagnement de cette romance, dans lequel les traits de basses se mêlant aux sons perlés de la harpe, semblent les grondements de la tempête glaçant d'effroi le cœur de Desdémone, ajoute encore à la mélancolique poésie dont est empreinte la mélodie. Cette page serait parfaite si le musicien, obéissant aux habitudes italiennes, ou peut-être aux exigences d'une chanteuse, n'avait chargé le second couplet de la romance de fioritures et d'ornements, fort élégants sans doute, mais complétement hors de saison. Enfin nous ne pouvons abandonner *Otello*, sans remarquer que c'est dans cette partition que Rossini, suivant en cela l'exemple de Gluck et des musiciens français et allemands, remplaça dans le *recitavo secco* de l'*opera seria*, le clavecin, par le quatuor d'accompagnement.

Dans la longue liste des opéras italiens de Rossini, deux nous restent encore qui méritent d'arrêter notre attention; *Semiramide* et *Mose*. *Semiramide* est une bien curieuse partition, dans laquelle se mêlent de la façon la plus étrange des pages de grand maître, avec des contre-sens de situation, des vulgarités intolérables. Les Italiens prétendent que Rossini dans cette œuvre a cherché la couleur locale; il y a en effet de la couleur et beaucoup, mais, si la couleur prétendue locale n'est pas une convention, je ne sache pas que cette couleur puisse s'appliquer plutôt aux Assyriens qu'à tout autre peuple, et nous devons même remarquer en passant que le seul boléro que Rossini ait jamais écrit, c'est dans *Semiramide* qu'il a trouvé bon de le placer. Malgré ces interminables duos, où les chanteurs, alternant comme des bergers de Virgile, se renvoient la mélodie, en l'ornant à qui mieux mieux de tous les oripeaux de la vocalise, malgré

ces marches plus guillerettes qu'assyriennes, malgré ces nombreux défauts, en un mot, cette partition est pour nous une des œuvres les plus remarquables du maître. Le style instrumental de *Semiramide* est à notre avis le modèle du style italien fleuri. Élégante, variée, légère, éclatante, colorée, avec ses traits, ses gammes, ses broderies pleines de fantaisie, l'instrumentation de cet opéra appartient, comme dirait un architecte, au genre flamboyant. L'orchestre n'a ni la profondeur de Beethoven, ni la poésie de Weber, mais avec quelle souplesse il soutient et orne la mélodie! Avec quelle adresse il accompagne la voix, sans pour cela se laisser oublier! Rien n'est plus agréable et plus charmant que ces pétillements de sonorités, que ces entrelacements de guirlandes musicales. Au milieu de tous ces ornements, des pages se détachent, tracées de main de maître et dans lesquelles l'orchestre vient prendre part à l'action de la façon la plus dramatique et la plus saisissante; l'apparition de Ninus, le serment et l'ensemble « Qual mesto gemito, » en un mot, tout le finale du premier acte est, non-seulement une des scènes lyriques les mieux réussies de tout le répertoire italien, mais l'instrumentation sombre et puissante de ce finale, est des plus remarquables. Le serment, avec le solennel accompagnement de quatre cors, les gémissements de la clarinette sur le mouvement des instruments à cordes, le cri douloureux des cors, au moment de la reprise de l'ensemble, la progression sonore habilement développée pendant toute la scène; tout cela nous transporte bien loin de *Tancredi*. Si, en arrivant en France, Rossini a imprimé un plus vigoureux élan à son génie, déjà, par ce final, il avait donné la mesure de ce qu'il pouvait faire, en mettant le pied dans la voie qui devait le conduire à *Guillaume Tell*.

Étudiée dans ses détails, *Semiramide*, abstraction faite de la vérité dramatique et de la couleur locale, renferme mille surprises charmantes qu'il serait trop long de relever ici, et dans le mélange des timbres et dans l'accompagnement vocal. Rossini, pour cette partition fit plusieurs innovations qui toutes ne furent pas absolument du goût de ses compatriotes, mais qui montrent jusqu'à quel point il était tourmenté du désir d'enrichir l'orchestre italien et de le transformer. C'est dans *Semiramide*

qu'on entendit pour la première fois le bugle à clefs. Dans la marche, Rossini avait mis un orchestre sur la scène, et déployé un appareil instrumental qui parut formidable aux Italiens élèves de Cimarosa et de Paësiello. Trombones, grosse-caisse. triangle, tout cela souriait peu aux véritables dilettanti italiens. Tout un parti se forma contre le novateur. Ce parti l'accusa d'abuser de sa science, de tourner à l'ennemi, de devenir Allemand. Stendhal, écrivain d'esprit, fanfaron d'ignorance en musique, se fit l'interprète de ces plaintes. Il y avait bien un peu de vrai dans sa critique, et le principal reproche à faire à l'orchestre de Rossini est d'être plus bruyant que sonore, et d'avoir entraîné l'art de l'instrumentation dans des abus que ses successeurs rendirent souvent intolérables; mais rien n'est amusant comme d'entendre traiter de tudesque et de barbare le maître dont une certaine école méprise trop aujourd'hui la simplicité. Pour Stendhal, l'orchestre modèle est celui des premières œuvres de Rossini, et c'est à *Tancredi* que commence la décadence. Homme de goût en tout ce qui regarde l'art du chant et le sentiment mélodique, l'auteur de *le Rouge et le Noir* avait horreur de tout ce qui pouvait être pour le chanteur une gêne ou un obstacle. « Le chef d'orchestre, dit-il, doit être l'esclave soumis du chanteur... En compliquant les accompagnements on diminue la liberté du chanteur; il ne lui est plus possible de songer à divers agréments qu'il lui eût été loisible de faire s'il avait eu un moindre nombre d'accords dans l'accompagnement.... Avec des accompagnements à l'allemande, le chanteur qui hasarde des agréments court risque à chaque instant de sortir de l'harmonie. » En un mot, l'instrumentation, l'harmonie étaient autant de prisons dans lesquelles était renfermé le pauvre virtuose, et c'était Rossini qui s'était, de gaieté de cœur, et à l'imitation des Allemands, constitué le geôlier de ces malheureux opprimés. Comme Stendhal, nous regrettons que l'admirable école de chant italienne, que nous ne connaissons que par ouï-dire, mais qui fut si glorieuse pendant près de deux siècles, ait disparu depuis une cinquantaine d'années, cependant nos regrets sont moins amers en pensant que c'est à ce nouveau style de Rossini, tant blâmé par le célèbre critique, que nous devons *Guillaume Tell*. En France le blâme ne fut pas moins énergique, mais ce fut dans un sens absolument contraire. On vit un homme

du talent de Berton, poussé probablement par un sentiment de jalousie impardonnable, non-seulement reprocher au maître italien les excès de son instrumentation, l'abus de ses broderies, le manque d'expression de ses mélodies, souvent plus agréables que pathétiques, plus rhythmées que véritablement chaleureuses, mais encore s'abaisser jusqu'à nier son talent, jusqu'à traiter Rossini d'écolier, jusqu'à l'accuser d'ignorance. Boieldieu était plus juste et on peut lire dans l'excellent ouvrage de M. A. Pougin (1) avec quelle justesse et quel goût l'auteur de *Jean de Paris* parlait de celui qu'il appelait *le Monarque*. Du reste Rossini se souciait assez peu des critiques de quelque côté des Alpes qu'elles vinssent ; les imprécations des Allemands purs, dont le grand Weber s'était fait le coryphée, ne l'arrêtèrent pas non plus dans sa marche, si toutefois il les connut et, arrivé en France, s'inspirant de notre génie dramatique, éminemment scénique et expressif, il sut se conformer au goût du public pour lequel il écrivait.

C'est avec le *Siége de Corinthe* que Rossini fit ses débuts à l'Opéra. En entrant sur cette scène où avaient brillé Rameau, Gluck, Sacchini, Spontini, le maître italien avait compris que le style qu'il avait adopté pour ses derniers opéras, était le seul qui pût convenir à un public habitué à une large et puissante déclamation, à un somptueux déploiement des forces de l'orchestre. On a prétendu maintes fois qu'en écrivant *Guillaume Tell* Rossini avait renié son passé. Certes cette œuvre magistrale est de beaucoup supérieure à tous les grands opéras du maître qui l'ont précédée, cependant *Guillaume Tell* ne dut point paraître une révélation à ceux qui avaient suivi avec attention les progrès du compositeur. Rossini, dans la bénédiction des drapeaux du *Siége de Corinthe*, l'introduction de *Moïse* et le finale du troisième acte du même opéra, dans lequel est intercalé le beau quatuor « Mi manca la voce » emprunté à la partition italienne, bref, dans presque tous les morceaux qu'il écrivit pour la scène française sur ses anciens opéras, s'est montré plus sévère peut-être dans le choix de ses mélodies, a élargi son style, enrichi son instrumentation, mais dans toutes ces pages on reconnaît encore le maître qui a com-

(1) A. Pougin, *Boieldieu, sa vie, son œuvre, son caractère, sa correspondance*, Paris, Charpentier, 1875, in-12.

posé le troisième acte d'*Otello* et le final de *Semiramide*, comme on sent aussi la main puissante de l'homme de génie qui saura créer les deux premiers actes de *Guillaume Tell*.

Dès l'ouverture du *Siège de Corinthe* cette continuation dans le progrès se laisse apercevoir. La distance est grande encore entre *Maometto II* renouvelé et *Guillaume Tell*, et nous avons à relever bien des taches, et dans la prière en *mi*, belle mélodie noyée sous un flot de vocalises, et dans le final du second acte, où la pensée musicale est remplacée par de bruyants plaquages de l'orchestre et des voix; mais dans l'hymne du second acte, puissante mélodie soutenue par une instrumentation simple et grandiose, nous devinons quelque chose des premiers chœurs de *Guillaume*, dans l'accompagnement de la prière du troisième acte, dont l'orchestre est composé de flûtes clarinettes, cors, bassons et harpes, nous retrouvons les gracieuses combinaisons instrumentales de la *Semiramide*. Enfin avec la bénédiction des drapeaux, nous touchons au style le plus élevé du maître. Cette scène, avec son pompeux récitatif, relevé par les interruptions du chœur et de l'orchestre, avec la magnifique déclamation d'Hieros et sa progression sonore habilement ménagée, est une des plus belles qu'ait écrites Rossini.

Moïse et le *Comte Ory* continuèrent l'œuvre commencée. *Moïse*, oratorio dramatique, présentait un cadre propice aux puissants ensembles, aux majestueux effets d'orchestre. Dans sa partition italienne, le maître avait trouvé une des plus admirables inspirations de son génie, la prière, si simple, si grandiose, et d'un si grand effet en scène. Rossini enrichit encore son œuvre de beaux chœurs, et du finale du troisième acte. Dans ce finale nous voyons toutes les qualités qui deux ans plus tard distingueront les grands ensembles de *Guillaume Tell*.

Le *Comte Ory*, charmante partition, pleine de verve et de grâce, présente dans son instrumentation une particularité. L'orchestre toujours léger, éclatant, est plus sonore et plus ferme que dans les opéras italiens comme *Il Barbiere* et la *Cenerentola*, mais il est aussi moins brillamment brodé; tout en gardant ses qualités premières, le compositeur a cru devoir rapprocher davantage son style instrumental du genre français, en même temps qu'il empruntait à notre opéra-comique quelque chose de sa justesse et de

sa netteté, en évitant cependant la sécheresse dans la coupe des morceaux et la lourdeur dans l'instrumentation, défauts qu'on pouvait reprocher quelquefois à la belle et expressive école qui a précédé Hérold et Auber.

Analysé au point de vue seulement de l'orchestre, *Guillaume Tell* pourrait fournir matière à un long et intéressant travail dont les dimensions dépasseraient les bornes de ce chapitre. Contentons-nous d'indiquer en quelques mots les pages qui intéressent particulièrement l'instrumentation dans cette œuvre remarquable à tous égards. Au premier acte, dans lequel dominent les masses chorales et et les ensembles, l'orchestre suit, avec une incroyable souplesse, le mouvement de la pensée musicale, et acquiert quelquefois une étonnante intensité de son, comme par exemple dans le chœur « Aux sons joyeux ». Dans l'accompagnement de ce chœur, les pizzicati sont mêlés aux accords tenus et arpégés et l'instrumentation est à la fois éclatante et légère. Avec le final de cet acte, l'orchestre prend réellement part à l'action et les oppositions des cuivres, soutenant les imprécations de Rudolphe, et des bois, accompagnant la prière des Suisses, sont du plus grandiose effet, malheureusement diminué par la strette, d'une mélodie vulgaire et d'un rhythme plus que brutal. C'est dans ce premier acte que Rossini inaugura ces ritournelles courtes et nerveuses qui donnent tant de vigueur à une scène, et dont il a fait un bel usage dans le commencement du trio. Enfin dès les premières pages de cet opéra, nous trouvons l'emploi des cors, dont le rôle sera si important dans le reste de la partition. Rossini, avec Méhul et Weber, est un des musiciens qui ont su le mieux comprendre tout le parti qu'on pouvait tirer de ce magnifique instrument, tantôt poétique et voilé, tantôt éclatant et triomphal. Déjà, dans *Semiramide,* Rossini avait prouvé quels effets il savait obtenir du cor, mais dans *Guillaume Tell* les passages abondent où cet instrument est mis en valeur.

Le second acte est peut-être plus intéressant encore que le premier sous le rapport de l'instrumentation. Depuis l'introduction jusqu'au dernier cri des conjurés du Rütli, presque chaque page mériterait de nous arrêter, si nous faisions une étude spéciale du chef-d'œuvre de Rossini. Dès le lever du rideau, le chœur de chasse éclatant et sonore, le second chœur « Au sein

de l'onde qui résonne », avec son poétique accompagnement de harpe et cloche et ses fameuses quintes consécutives, si colorées et si bien placées, semblent pour ainsi dire poser le décor dans lequel doit se passer l'action. Puis la ritournelle de l'entrée de Mathilde, nous laisse encore dans ce sentiment grave dont l'introduction a donné le ton. Cette ritournelle et l'accompagnement de la romance, où les timbres se répondent, se mêlent et se confondent, portant la mélodie d'accord en accord, de modulation en modulation, est poétique, profonde, rêveuse : c'est de l'amour, mais de l'amour contrarié, hésitant, inquiet; Rossini dans cette belle page s'est bien encore laissé aller à la fantaisie italienne, mais, jamais, excepté dans l'introduction du troisième acte d'*Otello*, il n'avait mis dans son orchestre et dans son harmonie tant de poésie et d'expression. Je n'ai rien à dire du duo d'amour, il est fort admiré, mais passons; ce n'est pas au moment d'écouter le trio, au moment de suivre le développement de la conjuration, qu'il est opportun d'arrêter notre attention sur un duo absolument italien, qui n'a de vraiment remarquable que le récitatif qui le précède, et qui ne sait que plaire sans émouvoir. Il n'en est pas de même du trio. Là, depuis la première ritournelle, jusqu'à la strette finale, l'orchestre joue un rôle actif, il augmente l'expression, il entre dans le drame. C'est lui qui annonce fièrement et vigoureusement la scène. Puissant et nerveux, il prépare la dure et sarcastique interpellation des deux patriotes suisses. Puis, quand arrive l'inimitable cri d'Arnold, ses frémissements semblent les mouvements mêmes du fils secoué par la douleur et le remords. On a accusé Rossini d'avoir employé dans ce passage une banale formule d'accompagnement. En effet, ces trémolos saccadés d'orchestre avaient déjà été employés plus d'une fois, et par Rossini lui-même, mais jamais ils n'avaient été appliqués d'une façon plus juste et plus dramatique. Enfin, lorsque les trois Suisses s'unissent dans un cri de vengeance, l'instrumentation soutenant les voix devient d'un magnifique éclat. La strette finale de ce trio n'est peut-être pas à la hauteur des premières pages, mais Rossini ne tarde pas à se relever avec la conjuration du Rütli. Dans cette longue scène, si variée et dont la péroraison est si habilement amenée, l'orchestre est tour à tour pittoresque et expressif, voilé et éclatant. Rossini dans *Guillaume Tell*, et particulièrement

dans cette scène, a dessiné lui-même son décor musical, et ce sont les instruments qui lui ont fourni les plus belles couleurs de sa palette. Les pas des conjurés retentissant dans la forêt profonde, les appels de la trompe d'Uri, le bruit cadencé des rames, tous ces divers tableaux sont tracés par l'orchestre, d'un trait juste, sans que la peinture tombe dans la minutie et l'exagération. Enfin avec le serment qui termine cette admirable scène, l'instrumentation arrive à un degré de puissance, à une intensité de son que Meyerbeer lui-même n'a pas surpassée dans la Conjuration des poignards. Annoncée par un solennel appel de trompettes et des cors, la phrase du serment, puissante et grave, se développe, soutenue par les tenues du groupe des cuivres, le trémolo des violons et le dessin des altos, violoncelles et contrebasses. Enfin quelle véhémence ajoutent à la dernière partie de cet ensemble « Si parmi nous il est des traîtres » les triolets de violons et de trompettes, entraînant, comme dans un tourbillon sonore, la mélodie des chœurs !

Les derniers actes de *Guillaume* paraissent un peu obscurcis par l'éclatante lumière des deux premiers, mais là encore l'orchestre a un rôle des plus importants, et, quoique moins bien servi par son poëme, Rossini a encore trouvé des pages de grand maître dans cette partie de son œuvre. Notre intention n'est point d'analyser *Guillaume Tell* depuis la première page jusqu'à la dernière, mais nous ne pouvons laisser de côté dans ces derniers actes quelques passages dans lesquels l'instrumentation présente le plus grand intérêt. Malgré la tournure un peu vulgaire de la mélodie, la fanfare qui accompagne l'entrée de Gessler a quelque chose de fier, je dirais presque d'arrogant, qui convient parfaitement à cet Allemand insolent et tyrannique. Mais en revanche l'instrumentation du ballet qui suit est pleine de grâce et de charme, et avec la romance de Guillaume « Courbe ton front, » Rossini a retrouvé les sublimes inspirations du second acte. Non-seulement cette mélodie est noble, profondément douloureuse et d'une admirable justesse d'expression, mais l'harmonie et l'instrumentation lui prêtent encore un sentiment plus profond ; comme le père enveloppant de ses bras l'enfant pour lequel il implore le secours divin, le violoncelle entoure la mélodie, la soutient de ses accents douloureux, la suit note à note en pleurant

avec elle, pendant que les cors et hautbois, complétant l'harmonie soupirent douloureusement. Cette page est à placer à côté des plus belles, à côté de l'air d'Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, à côté du grand air d'*Œdipe à Colone*, à côté de la prière de Julia dans la *Vestale;* Meyerbeer a égalé Rossini dans l'expression de pareils sentiments, mais, à mon avis du moins, il ne l'a pas surpassé. La courte introduction du quatrième acte, dans laquelle le maître a voulu peindre le morne silence entourant la maison de Melchtal, est une page instrumentale du plus bel effet, enfin, après la tempête, nous devons signaler encore le superbe hymne final dans lequel le chant de triomphe et de délivrance emprunte aux triolets des violons et aux accords des harpes une allure éclatante et radieuse.

Le lecteur a pu remarquer que dans cette longue étude de l'œuvre de Rossini au point de vue instrumental, nous avons laissé de côté les ouvertures. Elles tiennent une place importante dans les partitions du maître et sont fort vantées, à juste titre; mais, faut-il l'avouer, il n'en existe en réalité que deux. L'une est l'ouverture italienne, dont celles du *Barbier* ou de la *Semiramide* sont les modèles; l'autre est l'ouverture de *Guillaume Tell*. Jusqu'à cette dernière toutes les ouvertures de Rossini sont jetées dans le même moule et calquées sur le même plan. La formule du reste en est fort simple et a été trop de fois employée pour qu'elle ne soit pas connue de tous. Un andante plus ou moins long sert d'introduction, puis vient un allegro; après cet allegro on entend un certain susurrement d'orchestre sans grande signification qui sert d'introduction ou pour mieux dire de pont au dernier allegro. C'est cet allegro qui devra former le coup de fouet. Présenté d'abord dans un ton, il revient dans un des tons relatifs, puis, ramassant sur son passage les forces de l'orchestre et semblable à la boule de neige, il éclate dans le crescendo à la grande joie et aux grands applaudissements du public. Ces ouvertures sont en général pimpantes et claires, et les thèmes en sont plutôt répétés que développés. Du reste ils se ressemblent tous un peu entre eux, et il serait bien difficile de distinguer l'allegro de l'ouverture de *Tancredi*, de celui de l'ouverture d'*Otello*, il en est de même des crescendos. Le commencement éclatant et pompeux de l'ouverture de la *Gazza* diffère seul du mo-

dèle adopté par Rossini et le pont de la *Cenerentola* est d'une grâce et d'une élégance charmantes. Nous citions plus haut les ouvertures du *Barbier* et de *Semiramide*, comme le modèle de l'ouverture rossinienne : en effet ce sont ces deux pages qui renferment au plus haut degré les qualités caractéristiques du style instrumental du maître, comme les défauts qui font de ces pages des morceaux bien inférieurs aux ouvertures de Mozart, Cherubini, Méhul, Beethoven, Weber ou Wagner. Tout l'intérêt musical est concentré sur les parties aiguës de l'orchestre, de là ce brio, cette chaleur qui ont rendu populaires les introductions, du *Barbier*, de la *Gazza*, de *Semiramide*, etc., mais les dessous, pour employer un terme de peinture, n'offrent généralement qu'un intérêt médiocre, aussi cette instrumentation est-elle brillante, chatoyante et sans véritable solidité. Elle est parfaitement en rapport avec les idées mélodiques qu'elle traduit, mais ces idées mêmes, malgré la délicatesse et la grâce de leurs contours, sont faibles et maigres, et Rossini se contente de les répéter sans les développer, sans leur donner une réelle importance symphonique. L'ouverture de *Semiramide* est à notre point de vue la plus intéressante. Comme l'opéra auquel elle sert d'introduction, elle est éblouissante de traits, de variations, de trilles, de fioritures, les sonorités se choquent, se croisent, se font valoir les unes par les autres, avec une incroyable souplesse. Le thème qui sert de sujet à la première partie de l'ouverture et qui est celui du serment présente une singulière ressemblance avec celui de l'adagio du septuor de Beethoven, mais il est noble et aurait pu fournir un admirable sujet de développement ; Rossini l'a brodé et dans la seconde reprise où le petit orchestre dessine le chant, le quatuor se livre à mille fantaisies du plus charmant effet. Dans les deux allegro, les timbres se succèdent les uns aux autres, et c'est plaisir d'écouter la variation voltiger gracieusement du basson à la petite flûte, en escaladant vive et légère tous les degrés de l'orchestre ; il semble que dans cette page le maître ait pris plaisir à jongler avec les sonorités. C'est de la musique, aimable et séduisante, mais que nous sommes loin, avec ce charmant morceau, des œuvres magistrales, telles que l'ouverture de *Léonore* ou d'*Oberon*, des inimitables fantaisies symphoniques de l'ouverture si gracieuse et si admirablement développée de la *Flûte*

enchantée! Nous n'avons parlé jusqu'ici que des ouvertures italiennes de Rossini et il nous en reste encore une qui est sans contredit la plus belle du maître et qui peut prendre sa place parmi les plus remarquables. Contre son habitude, Rossini dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, a essayé de faire de la page initiale de son œuvre, une sorte de résumé de l'opéra. Plus puissant et plus élevé de conception, ce morceau n'est plus l'agréable fantaisie, de la *Semiramide;* il a conservé encore quelque chose de l'éclat et du brio du maître, cependant il est plus nerveux et plus profond. Sans avoir la grandeur majestueuse des ouvertures de Gluck, le savant développement de celles de Mozart, Beethoven et Weber, l'ouverture de *Guillaume Tell,* dans les quatre parties qui la composent, tour à tour descriptive ou narrative, n'en est pas moins admirable et par la clarté de la disposition et par la richesse et la variété du coloris, et par la chaleur communicative de la progression sonore. Un critique sévère pourrait blâmer la tournure vulgaire et le rhythme brutal de l'allegro final qui forme le crescendo, mais tout en nous rendant compte de la valeur réelle de cette mélodie, nous reconnaissons bien aussi avec quel éclat et quel entrain ce maître a traité toute cette dernière page instrumentale. Nous ne ferons pas au lecteur l'injure de lui détailler l'ouverture de *Guillaume Tell,* aussi nous contentons-nous, d'indiquer le caractère général de cette superbe page.

En étudiant Rossini, nous avons admiré l'éclat et le brio de son instrumentation italienne, les belles lignes musicales de son orchestre français, mais en résumé nous avons pu constater que si le maître avait su traiter magistralement l'orchestre, il n'avait à sa disposition qu'un certain nombre de formules relativement assez restreint, dont il savait se servir avec un admirable à propos. Chez Meyerbeer nous aurons à constater à un plus haut degré une belle et lumineuse ordonnance dans les parties instrumentales, une habile disposition des masses sonores, en vue de l'effet dramatique, de plus un soin dans le détail, une recherche de la ciselure instrumentale, poussés à un degré que n'a jamais atteint l'auteur de *Guillaume Tell.*

Non-seulement l'orchestre de Meyerbeer, est puissant et varié, riche de sonorités diverses dans le mélange des timbres, fouillé avec le plus grand soin, avec une richesse de détails quelquefois

exagérée mais son caractère particulier est d'être ce que j'appelerais physiologique, si je ne craignais d'emprunter aux Allemands quelque chose de leur barbare phraséologie. Avec cette suprême intelligence, qui était une des qualités distinctives de son talent, Meyerbeer avait compris de quel secours pouvaient lui être les timbres des instruments pour peindre chacun de ses personnages et nous verrons à chaque page, en étudiant ses œuvres, la trace de cette préoccupation constante du maître dans ses accompagnements, comme dans ses ritournelles. De plus il porte ce soin jusqu'à la minutie même exagérée dans toutes les parties de son instrumentation. Non-seulement il veut que son orchestre reproduise le sentiment de la scène et le caractère du personnage, mais encore il cherche à en rendre, par un trait instrumental, les détails précis, sans craindre quelquefois de tomber dans la puérilité. Comme Weber, mais d'une autre manière, l'auteur du *Pardon de Ploërmel* cherche à peindre avec son orchestre ; il ne dédaigne même pas la musique imitative, et, tout à fait Français par ce côté de son talent, il n'hésite pas à rendre en musique, par les voix de l'orchestre, les plus minces détails, si ces détails peuvent ajouter à la vérité de sa mise en scène musicale. Enfin nous ne pouvons terminer cette appréciation sommaire de l'instrumentation de Meyerbeer sans signaler encore l'art suprême avec lequel il prépare ses progressions sonores, modelant son instrumentation d'après les différents mouvements de la scène, pour arriver à l'explosion la plus grandiose et la plus puissante. La conjuration des poignards peut être considérée comme le modèle de ce genre de style; d'abord posée simplement avec un accompagnement discret, la phrase mère « Comptez sur mon courage » prend un caractère plus net et plus décidé par l'adjonction des timbales et des trois parties de cor; enfin, lorsqu'après la bénédiction, après l'allegro furioso, la mélodie fait sa troisième apparition, tout l'orchestre est déchaîné, les gammes chromatiques se répondent de l'aigu au grave, les triolets des instruments d'accompagnement frémissent sous le chant, la sonorité est arrivée à sa plus grande intensité. Haletant et comme vibrant encore de cette fiévreuse secousse, l'orchestre se tait petit à petit, et tout rentre dans le silence.

Meyerbeer, comme chacun sait, ne trouva pas sa voie dès ses

premiers pas dans la carrière : uniquement allemand d'abord, il débuta par des œuvres dont nous n'avons point connaissance, mais qui, au dire de ses contemporains, révélaient une science profonde de son art, un sentiment juste de l'instrumentation, mais manquaient complétement de la clarté, première condition d'une œuvre lyrique, et du sentiment scénique qui peut seul mettre en valeur l'inspiration et la science. Bientôt après, séduit par les charmes de la musique rossinienne, il changea complétement son style. L'influence italienne lui fut salutaire. Doué d'une prodigieuse puissance d'assimilation, Meyerbeer se plia au goût du public pour lequel il écrivait, simplifia son instrumentation, donna plus de souplesse aux contours mélodiques, apprit à écrire pour les voix. *Emma di Resburgo*, l'*Esule de Granata*, *Margherita d'Anjou*, *Il Crociato in Egitto*, nous présentent peu d'intérêt, quoique certains passages de ces opéras soient dignes du maître qui écrira les *Huguenots*. Le *Crociato*, ce singulier opéra, dans lequel la bonne musique est du médiocre Rossini, et la mauvaise du bon Verdi (première manière), nous offre dans ce genre le chœur des conjurés, qui semble une page détachée de la partition de *Robert*. La mélodie en est un peu vulgaire, mais nerveuse; les rentrées, puissamment modulées, portent l'empreinte du maître et l'instrumentation surtout appartient au style des grandes partitions de Meyerbeer. Annoncé par un court solo de timbales, ce chœur est précédé d'une longue ritournelle, dont l'harmonie serrée et puissante et les formules instrumentales rappellent les meilleurs passages des *Huguenots*. Mais ce n'est qu'un éclair dans l'œuvre, et nous devrons attendre *Robert le Diable* pour trouver le grand maître que nous étudions dans ce chapitre.

Robert le Diable est la première des grandes œuvres de Meyerbeer; la transformation du style du maître dans cette partition est beaucoup plus frappante et plus complète que celle du style de Rossini dans *Guillaume Tell*. Nous avons suivi avec soin dans l'œuvre de l'auteur de *Semiramide* les traces de ce qu'on appelle la troisième manière de Rossini, et nous avons relevé de nombreuses pages dont la facture était digne de *Guillaume Tell*. Mais dans les œuvres italiennes de Meyerbeer, si nous avons pu signaler quelques courts passages écrits de main de maître, nous n'avons rien retrouvé qui égalât le final du second acte de *Semiramide* ou

le troisième d'*Otello*. Avec *Robert*, malgré quelques italianismes qui ne disparaîtront jamais complétement de l'œuvre du maître, Meyerbeer se révèle tout entier, et dans toute la force de son génie. Dès les premières pages, et dès l'introduction, sur laquelle nous aurons à revenir, nous voyons apparaître Meyerbeer. La pensée mélodique, dans cet opéra porte plus d'un endroit l'empreinte des formes italiennes, mais *Robert* inaugure, la seconde manière de Meyerbeer, celle qui donnera naissance aux *Huguenots*, au *Prophète*, à l'*Africaine*.

Personne plus que Meyerbeer, ainsi que nous l'avons dit, n'a tenté de peindre des caractères, de créer des types en musique. Avant lui, déjà, Gluck, Beethoven, Weber avaient cherché dans les instruments les timbres qui convenaient le mieux à leurs personnages, ils avaient voulu non-seulement traduire la passion par la mélodie, jointe à l'harmonie, mais encore par celles des voix de l'orchestre qui correspondaient le plus exactement à ces passions; mais Meyerbeer poussa plus loin encore la recherche de ce genre d'effet. Bertram, Marcel, les Anabaptistes, Nelusko, Fides, Alice, ont toujours dans l'orchestre une sorte de petit orchestre qui annonce leur entrée, accompagne chacun de leurs pas, caractérise leur action. Si Robert, Raoul et Valentine, Jean, Vasco, Selika, ne se présentent pas ainsi escortés de leur instrumentation spéciale, c'est que la multiplicité même des passions qu'ils ressentent bannit cette uniformité de formule; mais pour tous les personnages secondaires du drame, le compositeur emploie constamment ce procédé si bien fait pour graver les traits d'une figure dans l'esprit de l'auditeur. A cet égard Bertram, Marcel, les anabaptistes, et Nelusko ne sont pas sans rapports les uns avec les autres, on pourrait peut-être leur joindre encore Pierre, de l'*Étoile du Nord;* mais, à notre avis, ce personnage est moins bien défini, moins complet que ceux que nous venons de citer. Chacun diffère par des traits essentiels que le maître n'a pas manqué de reproduire dans son orchestre, mais tous se rapprochent par le caractère spécial de l'instrumentation qui accompagne leur chant.

Bertram, le génie du mal, le serviteur du Réprouvé, résume en lui tout ce qu'il y a d'infernal dans le drame de *Robert le Diable*. Aussi Meyerbeer lui réserve-t-il les trombones, l'ophicléide, les bassons, toutes les couleurs sombres, tous les timbres stridents

de son orchestre; au premier mot prononcé par le fils de l'Enfer, dès l'introduction, les cors, clarinettes, bassons, trombones se groupent autour de lui et répondent à sa voix. Dans l'évocation ce sont encore les trombones qui donnent la réplique à Bertram, pendant que les cors et trompettes ajoutent une infernale vigueur à son terrible appel. Dans le duo avec Robert, Bertram chante accompagné par les bassons, quatre trombones et l'ophicléide. La fameuse phrase si caractéristique : « Il est sur le tombeau » est orchestrée avec deux bassons, un trombone basse à l'unisson de la voix et les basses en pizzicato. Le timbre caver neux de l'ophicléide donne un étrange coloris à cette combinaison sonore ; enfin, dans le trio final, les bassons, trompettes, trombones, basses et contrebasses sont encore l'apanage du Tentateur, et lorsqu'il répète, après la jeune fille, la phrase du testament, les cors et les trompettes, faisant contraste avec le timbre doux et pénétrant des flûtes et clarinettes qui doublent le chant d'Alice, changent complètement le caractère de la mélodie.

Marcel, lui, n'a rien d'infernal ; c'est un franc et brutal soldat, dévoué à sa foi, à l'honneur, à son maître. L'instrumentation qui l'accompagne a quelque chose de rude, de martial et de franc. Les cors, les trompettes, les timbales, tous les instruments militaires lui sont réservés. Mais Marcel n'est point seulement soldat, c'est un apôtre de la foi nouvelle ; de là le côté religieux et sévère de son caractère que Meyerbeer n'a pas manqué de reproduire dans son orchestre. Il a sa devise musicale, ce vieil athlète du calvinisme, et cette devise c'est le choral de Luther qu'il répète à tout venant, et quelquefois avec plus de ferveur que d'à-propos. Rien n'est intéressant comme de détailler ce choral, tant de fois répété et qui chaque fois, grâce à l'harmonie et l'instrumentation, prend un caractère différent. Dès son apparition, le portrait de Marcel est tracé dans l'orchestre par une rude mélodie des bassons, contrebasses et violoncelles. Il est là raide, sévère, l'épée au côté, la poitrine serrée dans sa veste de buffle, et tel nous le voyons entrer, tel nous le retrouverons pendant toute la pièce et chacun de ses pas fera résonner ses lourds éperons de fer. Écoutez-le redire le chant de la bataille ; ici Meyerbeer a peut-être mis un peu trop de recherche, mais l'instrumentation de la chanson huguenote est des plus curieuses. Laissant de côté tous les instruments intermédiaires

de l'orchestre, le compositeur ne donne pour accompagnement à Marcel que les contrebasses et les bassons, tandis que les traits de la petite flûte représentent le sifflement des balles, et que la grosse caisse et les cymbales relèvent légèrement le dernier temps de la mesure. Dans l'admirable duo avec Valentine, les traits de caractère fourmillent. Ici ce sont les cors et trompettes rappelant les glorieux combats du soldat; là le vieillard s'attendrit à la vue de cet amour immense et sans espoir, et même dans les pleurs, la rudesse de sa nature ne se dément pas. Ce n'est point au hasard que Meyerbeer a placé sur ces mots : « Ne te repens pas, noble fille, » une sorte de fanfare de cors et hautbois ; il console Valentine, mais à sa manière, avec brusquerie et rudesse, et si l'idée mélodique n'est pas des plus heureuses, si l'intention du maître est un peu subtile, du moins elle est fort à sa place. Enfin, au cinquième acte, le héros touche au martyre; il va mourir au nom de cette foi pour laquelle il a su combattre; mais avant il aura le bonheur de marier devant son Dieu le maître qu'il chérit. Il y a du prêtre et de l'illuminé dans ce vaillant calviniste. Meyerbeer ne s'est point trompé sur le genre d'instrumentation qui convenait en ce moment à son personnage. Ici les sons graves et religieux de la clarinette basse répondent aux pieux accents du vieillard exerçant son sacré ministère, là c'est au son des harpes que le martyr exalté voit s'ouvrir les portes du ciel.

Comparez à cette mâle figure le galant et aimable Nevers ; lui aussi a son portrait tracé dans l'orchestre en quelques traits rapides, mais bien accentués. Jusqu'au moment où, se révoltant au nom de l'honneur et de l'humanité, il brise vigoureusement son épée plutôt que de la tacher du sang des innocents, tout est grâce et élégance dans l'orchestre qui accompagne ses aimables et précieuses cantilènes. Considéré seulement au point de vue du sujet qui nous occupe ici, ce rôle fait avec celui de Marcel le plus curieux contraste de style.

Les anabaptistes, cette trinité du mal, ces trois personnages en un seul, sont moins variés que Bertram et Marcel ; mais pour eux aussi Meyerbeer a retrouvé dans l'orchestre des couleurs qui peignent admirablement leur caractère sombre et grave ; les anabaptistes, répétant les textes saints, semblent toujours accompagnés par les sons de l'orgue. Ils parlent peu pendant toute la

pièce, mais excepté dans le trio bouffe, Meyerbeer leur a assigné un style uniforme et qui convient parfaitement à leur rôle. Dans l'air de Zacharie : « Aussi nombreux que les étoiles », le maître a encore employé une instrumentation pleine d'originalité et qu'il est bon de signaler : ce sont les bois avec les cors, l'alto et les basses seules qui accompagnent la mélodie principale ; l'absence des violons donne à cette combinaison instrumentale quelque chose d'étrange et de rude du meilleur effet.

Mais voici une figure plus intéressante et plus dramatique, je veux parler de Nelusko. En créant ce sombre personnage, Meyerbeer a voulu nous montrer un homme encore sauvage et dont le cœur est agité de mille sentiments divers. L'amour et le respect pour Selika, la haine et le fanatisme contre l'étranger, sont peints tour à tour dans ce rôle que le maître a ciselé avec un soin singulier. Chacun des morceaux que chante Nelusko est étrange et plein d'originalité par son rhythme, son harmonie, ou son instrumentation. L'air du second acte est, sous ce rapport, comme le résumé de tout le caractère. D'abord grave et presque religieux, lorsque Nélusko exprime à la reine son adoration et son respect, l'orchestre se colore peu à peu, et le pizzicato des violoncelles et contrebasses a quelque chose de sauvage qui rappelle le style qui dominera dans le quatrième acte. Puis peu à peu Nelusko s'échauffe, la jalousie, la haine s'emparent de son âme et, alors l'orchestre avec lui devient éclatant, brillant ; enfin l'accompagnement de violoncelles et altos divisés qui accompagnent l'admirable prière donne à cette phrase si pleine d'onction et de grandeur une incroyable majesté. Tel nous le voyons dans ce morceau si varié et si complet, tel nous retrouvons Nelusko dans le reste de la partition. La ballade d'Adamastor est un étonnant chef-d'œuvre de coloris instrumental. Les flûtes piquant leurs notes répétées au-dessus des bassons et violoncelles qui doublent la mélodie vocale, les coups secs du bois de l'archet frappant sur les cordes des violons, les grondements du basson, répondant aux rires sataniques du sauvage, égayé par l'idée de la mort de ses ennemis, tous ces détails d'une instrumentation un peu cherchée, mais frappante d'originalité, conviennent parfaitement bien au personnage sombre et ironique, que Meyerbeer nous a montré dès la scène du conseil. Enfin dans un dernier trait au quatrième

acte, le maître a achevé de peindre cette figure, et la ritournelle des deux cors anglais qui accompagnent la cavatine « L'avoir tant adorée, » tout en rappelant un peu la ritournelle de la *Juive*, est expressive et remplie de tendresse et de regrets.

Les rôles de femmes n'ont pas été moins bien partagés; à côté des grandes passionnées qui ont nom Valentine et Selika, on voit paraître de douces et angéliques figures de jeunes filles, comme celle d'Alice, de saints et sublimes caractères comme celui de Fidès, pour lesquels Meyerbeer a réservé un style spécial et une instrumentation particulière. Le rôle de Fidès, cette personnification musicale de l'amour maternel, a été l'objet de tous les soins du maître et dans les scènes principales de l'ouvrage auxquelles Fidès prend part, nous retrouvons constamment cette préoccupation de mettre les effets d'orchestre, en rapport, non-seulement avec le sentiment qui anime le personnage au moment où il parle, mais avec le caractère général du rôle. Dans le sublime arioso où la mère bénit ce fils qui a pu lui sacrifier son amour, c'est le timbre douloureux et grave du violoncelle non doublé par les bassons qui dessine la ligne principale de l'accompagnement, et ce sentiment est encore accentué par les soupirs de l'alto. Ce sont les bassons, altos, violoncelles qui soutiennent la complainte de la mendiante. Enfin, dans la scène du quatrième acte, les frémissements de l'alto peignent les sanglots de la mère méconnue. A ces instruments, au timbre à la fois sévère et doux, Meyerbeer joint volontiers le cor anglais, et dans l'air du cinquième acte « Mon cœur est désarmé », la voix triste et plaintive de l'instrument ajoute une nouvelle force à la pathétique mélodie de la mère appelant sur son fils égaré le pardon du ciel. De tout cet orchestre discret et pour ainsi dire intime, Meyerbeer a exclu généralement non-seulement les instruments bruyants, mais encore tous ceux dont le timbre pouvait éveiller l'idée d'une autre passion que l'amour maternel. Le rôle d'Alice est moins sublime, moins important; mais il n'est pas moins frappant de vérité et de justesse dans tous les détails de l'orchestration; c'est une simple villageoise à la vérité, mais elle parle à Robert au nom de sa mère vénérée, au nom du devoir, et Meyerbeer a soigneusement fait ressortir les deux faces de ce rôle. La ritournelle qui précède les premiers mots d'Alice aussitôt qu'elle est seule avec Robert,

a une tournure un peu italienne, mais le timbre doux de la clarinette, qui dominera plusieurs fois dans l'accompagnement du rôle d'Alice, a quelque chose de pur et de virginal qui convient merveilleusement à cette charmante figure. C'est surtout dans le court prélude instrumental des couplets du 3e acte que l'intention du compositeur est évidente. L'orchestre est composé de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes. Tous ces instruments d'un coloris fin et délicat, dialoguent les uns avec les autres, se soutiennent mutuellement; cette combinaison d'une sonorité pour ainsi dire transparente, forme un contraste remarquable avec l'instrumentation puissante de la scène précédente, et en même temps peint parfaitement les sentiments de la jeune fille; la ritournelle des couplets reste dans la même couleur. Mettez en regard de cette page la romance du premier acte, le trio du cinquième; ici Alice n'est plus l'humble vassale, la douce paysanne; elle commande à son tour, elle est le génie du bien, du devoir; la mère de Robert parle par sa bouche; ce ne sont plus les voix de la flûte de la clarinette qui se font discrètement entendre, c'est le timbre plein et nourri du cor, c'est le son mordant et incisif de la trompette à pistons qui indiquent toute la tonalité du coloris instrumental.

Dans la peinture des passions qui donnent à ses drames une si grande intensité de puissance et d'émotion, Meyerbeer ne s'en tint plus à cette instrumentation spéciale que nous venons de signaler. L'amour, le désespoir, la colère, la haine prennent chez lui mille formes. Ce ne sont plus des personnages qu'il fait mouvoir sur la scène, ce sont les passions qu'il met en jeu avec leurs nuances, leur variété, leur gradation d'effet, et l'orchestre, fidèle interprète, suit tous les mouvements dramatiques, tous les sentiments divers. Personne mieux que Meyerbeer n'a su peindre l'amour passionné, romantique pour dire le mot; mais voyez de combien de couleurs multiples il revêt sa pensée musicale, grâce à la magique palette de l'orchestre. Raoul a vu Valentine un instant; son souvenir est comme un rêve enchanté qui traverse sa pensée et domine son cœur; c'est à la viole d'amour et à ses sons harmoniques que le musicien confie l'accompagnement de la suave mélodie. Voici Valentine, dans le sublime duo avec Marcel; son amour est craintif d'abord, et ce sont les cors qui lui

prêtent leur timbre doux et mystérieux ; l'angoisse la saisit à la gorge : « Qu'il ne vienne au combat que bien accompagné », dit-elle et les altos, flûtes et clarinettes lui répondent par cette prodigieuse descente chromatique dont l'effet est encore augmenté par le développement de la phrase en octave des cors, qui a servi de ritournelle au morceau. Enfin, peu à peu, aux accents paternels de Marcel, l'amour éclate, violent, irrésistible, et les altos et violoncelles dessinent un accompagnement d'une indomptable énergie. Que de nuances dans cette page et de quel secours n'a pas été pour le compositeur de génie la puissance de l'orchestre ! Plus loin c'est le duo du quatrième acte, et là encore la passion débordante trouve un écho dans les voix des instruments. Dès le récitatif de début les traits d'altos, de violons et de violoncelle peignent les inquiétudes des deux amants, puis la clarinette chante la phrase suppliante : « Mais le temps presse », quand Raoul, entraîné par l'aveu de Valentine, savoure à longs traits l'amour enivrant, c'est le violoncelle au timbre mordant et chaud qui redit les doux mots d'amour, tandis que le cor anglais, douloureux et triste, semble exprimer les soupirs de la jeune femme. N'est-ce point à l'orchestre que le compositeur a confié le principal rôle, lorsque sortant de son rêve, Raoul entend retentir dans son cœur, comme un écho, la phrase d'amour que répètent tour à tour le cor anglais et la flûte? Un dernier trait termine cette étonnante peinture de la passion, où les instruments ont une si grande part. Lorsque l'orchestre a rappelé les dernières paroles de Valentine, lorsque Raoul éperdu s'enfuit pour courir où le devoir l'appelle, le chant n'est pas terminé et s'arrête sur la sensible, ce sont les instruments qui sont chargés de terminer la scène. Nous nous sommes arrêté quelque temps sur ces deux duos qui sont ce que Meyerbeer a écrit de plus parfait dans le genre passionné, mais toutes ces œuvres, et particulièrement l'*Africaine,* fourmillent de traits non moins beaux, dont l'effet est dû en grande partie à l'instrumentation. Pour n'en citer qu'un, notons le fameux unisson du cinquième acte, où l'amour sans espoir, la douleur sans borne de cette Ariane de l'Orient sont rendus avec une étonnante puissance. Cette ritournelle est la plus dramatique, la plus belle et la plus importante de celles qui ont été écrites jusqu'à ce jour ; mais si nous avons cité avec éloge les ri-

tournelles de Rossini nous ne pouvons laisser de fixer un instant notre attention sur celles de Meyerbeer. La ritournelle chez lui est tout un art. Tantôt courte et nerveuse, comme dans le septuor et la bénédiction des poignards, elle indique rapidement, en quelques notes, la couleur du morceau et attaque franchement la situation. Tantôt, plus développée, comme dans l'air de « grâce », elle exprime avant le personnage les sentiments qui l'agitent. Nous avons vu celle des couplets d'Alice; la ritournelle de clarinette basse au quatrième acte des *Huguenots*, celle qui précède l'arioso de Fidès, celle de la scène de l'exorcisme, sont sous ce rapport d'admirables inspirations. Quelquefois elle est tout un portrait, et l'entrée de Vasco, qui n'est pour ainsi dire qu'une ritournelle, a quelque chose de fier et de jeune qui annonce merveilleusement le personnage. Nous ne pouvons toutes les citer ici, et ces quelques lignes suffisent pour montrer quelle importance Meyerbeer ajoutait à ce court prélude instrumental, qui pour tant de compositeurs n'est qu'une introduction banale, destinée à faire écouter le chanteur.

A tous ces portraits si nettement dessinés, il fallait des cadres; à toutes ces passions exprimées, développées et suivies avec tant de vérité, de soin et de logique, il fallait un milieu musical, dont la couleur fût en rapport avec le sens du drame. Personne mieux que Meyerbeer n'a su par mille détails établir la mise en scène de ses œuvres. Il a poussé jusqu'à l'exagération, comme nous l'avons déjà dit, la minutie de la description, et c'est à l'orchestre qu'il a confié tous les épisodes accessoires de ses drames. Chaque mot est pour ainsi dire souligné par les instruments, toutes les fois qu'il éveille l'idée d'un bruit matériel que la musique peut imiter, d'une image qui peut être rendue par les sons. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'exprimer notre opinion sur la musique imitative, nous ne reviendrons pas sur ce sujet; mais ce que nous pouvons louer sans réserve chez le maître, c'est l'intensité de coloris qu'il sait donner à toute une scène, à tout un acte même, grâce à l'instrumentation. Observant rigoureusement la loi des oppositions de couleurs, il dispose ses effets dans une gamme harmonieuse dont les teintes se font valoir les unes par les autres. C'est encore à l'orchestre qu'il doit un des puissants effets dramatiques dont il fait si souvent usage et avec tant de

bonheur ; je veux parler de la *réminiscence*. Déjà dans *Robert* nous en trouvons quelques traces, mais c'est surtout dans les *Huguenots*, le *Prophète*, le *Pardon de Ploermel*, l'*Étoile du Nord*, l'*Africaine*, qu'il a eu recours à ce procédé et toujours d'une façon variée, et avec une admirable justesse scénique. Tantôt, comme dans le duo du quatrième acte des *Huguenots*, c'est par une des phrases saillantes du morceau, qu'il arrête le mouvement dramatique pour jeter le spectateur dans un nouvel ordre d'idées. Tantôt, c'est toute une scène que le musicien rappelle, soit que, comme dans le *Pardon*, il répète le chœur d'ouverture, soit que, comme dans l'*Étoile du Nord*, il ramène son personnage et le public au sentiment du premier acte. D'autres fois, et cette sorte de réminiscence mérite une attention particulière, il charge l'orchestre d'indiquer une des situations principales du drame et de la rappeler avant qu'elle se soit présentée. C'est ainsi que pendant le rêve du *Prophète* l'orchestre chante au second acte la mélodie de la marche triomphale qui ne se fera entendre qu'au quatrième acte. Ce procédé est ingénieux et dramatique, mais la réminiscence ainsi anticipée présente un danger : si l'auditeur ne connaît pas la partition, l'intention du compositeur court grand risque d'être perdue, car ils sont bien rares les dilettanti qui peuvent à deux actes d'intervalle garder le souvenir d'un détail d'orchestre, surtout dans une partition aussi riche que celle du *Prophète*. Aujourd'hui du reste cet inconvénient a disparu, car il n'est pas, je pense, un vrai musicien qui ne sache par cœur l'admirable œuvre de Meyerbeer. A mon avis, c'est aussi comme une sorte de réminiscence du même genre qu'il faut considérer la belle phrase de harpe qui, d'abord entendue dans l'ouverture de *Struensée*, passe à travers la partition sous des formes différentes, comme le rêve insensé d'amour et d'ambition qui hante le cœur et l'esprit du malheureux Struensée.

Struensée nous conduit tout naturellement à traiter d'une partie des œuvres du maître trop dédaignée par la critique et par le public. Je veux parler des nombreuses pièces symphoniques qui enrichissent le répertoire de Meyerbeer, de ses ouvertures, de ses ballets, de ses mélodrames. Nous ne nous arrêterons pas sur la prétendue pauvreté mélodique de Meyerbeer, c'est un cliché dont on ne se sert plus depuis longtemps ; mais il est une erreur que nous

ne pouvons laisser subsister. Meyerbeer, a-t-on prétendu, n'a point fait d'ouverture parce qu'il ne savait pas les faire. D'abord un Allemand qui ne saurait point faire une ouverture ne serait pas un Allemand ; ensuite il en a fait et je sais plus d'une ouverture brillante et célèbre qu'il serait difficile de comparer à l'introduction des *Huguenots*, à l'ouverture de *Struensée*. Meyerbeer a écrit trois espèces d'ouvertures. 1° L'introduction, page courte et caractéristique, dans laquelle il traite avec une incroyable habileté de main un ou deux des thèmes principaux de l'œuvre; telles sont les pages initiales de *Robert*, des *Huguenots*, de l'*Africaine* ; 2° l'ouverture proprement dite, où il développe en symphoniste consommé les trois idées qui font le sujet de sa pièce instrumentale ; citons dans ce genre celle du *Pardon de Ploermel*, de *Struensée* et de l'*Étoile du Nord ;* enfin, 3°, l'ouverture dansée et mimée, dont nous trouvons un exemple dans le *Crociato*. Des introductions nous avons peu de chose à dire. Dans ces pages le maître a cherché à indiquer dans quelques mesures courtes et d'une forme serrée, la couleur du drame auquel doit assister le spectateur. Les grandes ouvertures de Meyerbeer sont d'une incroyable richesse d'idée, de détail, de développement. Elles ont de l'unité, du coloris, seulement, il faut l'avouer, elles sont en général longues et manquent de légèreté; mais par combien de brillantes qualités le maître ne rachète-t-il pas ces défauts ? Prenons l'ouverture de *Struensée*. Les trois idées qui la composent représentent trois situations du drame, dont la musique est l'auxiliaire. Ces trois idées, toutes originales, puissantes et mélodiques, se meuvent avec aisance, se croisant en tous sens sans se confondre un instant, sans tomber dans l'obscurité, malgré la multiplicité des mouvements mélodiques. Il en est de même de celle du *Pardon de Ploermel*, à laquelle on peut cependant reprocher d'être peu en proportion avec le sujet, mais qui contient des beautés de premier ordre, et dans laquelle la progression de la marche est ménagée avec une étonnante puissance d'instrumentation et une singulière entente de l'orchestre. Cette ouverture, comme chacun sait, contient un chœur soutenu par l'harmonium et le pizzicato des cordes. Notons en passant que Donizetti, dans les *Martyrs*, avait aussi mêlé les voix aux instruments de la façon la plus heureuse, M. Gounod a employé le même procédé dans l'introduction de *Roméo et Juliette*.

Nous n'avons pas cité ici l'ouverture du *Prophète*, et pour cause, malgré sa péroraison puissante et cuivrée; en effet elle nous paraît inférieure aux autres et notre but n'est pas d'écrire une critique de Meyerbeer, mais de faire admirer sous toutes ses formes le génie instrumental de ce maître. La gracieuse et gentille introduction du *Crociato*, pendant laquelle une scène entière est mimée sur le théâtre, comme dans *Richard Coeur de Lion*, comme dans *Azémia* de Dalayrac, n'a pas une grande importance dans l'œuvre de Meyerbeer, mais elle nous amène tout naturellement aux ballets où l'auteur des *Huguenots* a déployé une si grande variété d'imagination, une si grande richesse de coloris.

Les ballets, dans l'œuvre de Meyerbeer, tiennent une place à part. C'est dans ces pages que ce compositeur qui, prétend-on, n'avait point d'idées, a répandu des trésors de mélodie, de rhythme, et de variété dans l'instrumentation. C'est là qu'il s'est livré sans contrainte à toute sa fantaisie; ses ballets, comme ceux de Rossini, ont la grâce, mais cette grâce puissante qui ne peut vieillir; leurs rhythmes sont variés à l'infini et d'une incroyable vigueur. Pour tous ses opéras il a écrit un ou plusieurs ballets, et chacune de ces compositions est conçue avec un merveilleux à propos de couleur et de sentiment. Le ballet des Nonnes dans *Robert*, si original et si gracieux tout à la fois, est non-seulement une charmante page, pleine de mouvement et de variété, mais il entre pour ainsi dire dans l'action, il forme scène; rien ne pourrait le séparer de l'ouvrage pour lequel il a été écrit. Les ballets des *Huguenots*, comme ceux du *Prophète*, font moins partie inhérente du drame; mais, si le premier tient une si grande place dans le tableau que le maître a peint d'une main magistrale au commencement de son troisième acte, le second permet pour ainsi dire au spectateur de reprendre haleine, avant d'assister aux merveilles de la scène de l'église. Je ne cite pas dans ce court aperçu le joli chœur dansé des baigneuses, la valse villageoise, d'un rhythme si franc, qui accompagne la danse des paysans dans l'auberge de Jean. Notons en passant que le pas des soldats, cette puissante mélodie que Meyerbeer a hardiment confiée aux trombones, dans le ballet des *Huguenots*, a été ajouté à la partition en 1860. Dans l'*Africaine*, où le genre descriptif tient tant

de place, où la peinture musicale est traitée avec une si prodigieuse richesse de détails, Meyerbeer ne pouvait manquer de confier à l'orchestre, dans les ballets et dans les marches, une part importante dans la composition générale de son œuvre. Après la répétition générale de l'*Africaine*, parmi les pages qu'il a été nécessaire de couper, il en était d'admirables, et on a dû retrancher le ballet final du troisième acte. C'est bien en effet comme un ballet qu'il faut considérer ce morceau vocal et instrumental, où la fureur des sauvages acharnés au massacre étaient peinte avec une singulière vigueur de rhythme et de coloris ; mais, en revanche, la marche indienne qui ouvre le quatrième acte a été conservée dans son entier ; l'éclat, la grâce, la puissance de cette marche sont incomparables. C'est par un portique de marbre et d'or enrichi d'étincelantes pierreries que le poëte nous fait entrer dans ce pays des rêves qui est celui de Sélika. Voici les hardis guerriers, brandissant la hache sanglante, voici les prêtres aux longues robes, les brahmines, à la tiare richement ornée et marchant d'un pas majestueux. Voici les amazones, les jongleurs, s'avançant sur un rhythme léger et capricieux, enfin, et par une de ces progressions que Meyerbeer seul savait préparer, la marche triomphale éclate à l'entrée de la Reine. C'est un éblouissement de lumière, un épanouissement prodigieux de sonorité. Toute cette page est traitée avec une habileté de touche, une minutie de détails qui n'enlève rien à l'unité de l'ensemble. Meyerbeer a posé son décor lui-même, pour ainsi dire ; il nous a transporté dans le milieu où il voulait que nous fussions, pour écouter la musique de cet acte pittoresque et d'une couleur si resplendissante. Ce tableau ainsi commencé se termine par le chœur des bayadères qui, déjà plein de langueur amoureuse et de *morbidezza*, devient éminemment dramatique, lorsqu'à son rhythme élégant, à ses modulations fines et inattendues, vient se mêler le doux chant d'amour et le cri douloureux d'Inès. Si j'en crois M. Bourges, qui dans la *Gazette musicale* a raconté l'histoire de l'*Africaine*, c'est en 1863 que cet acte a été écrit. Et c'est le maître qui à soixante-neuf ans compose de pareille musique que l'on a osé accuser de sécheresse dans l'imagination, de pauvreté dans l'invention mélodique (1) !

(1) Voici, d'après les dates inscrites par Meyerbeer *lui-même* sur sa partition

Ces puissantes qualités Meyerbeer les a portées dans toutes les parties de ses œuvres où l'orchestre est chargé, soit d'exprimer le sentiment des personnages, soit d'indiquer le caractère de la situation. Nous avons cité l'unisson de l'*Africaine*, l'entr'acte du deuxième au troisième acte, la magnifique ritournelle-entr'acte du chœur des moines dans *Robert*. Mais il est une œuvre complète dans laquelle l'orchestre tient la première place et que nous ne pouvons passer sous silence. Je veux parler de *Struensée*, dont la musique, comme chacun sait, a été écrite pour le drame de Michel Beer, le frère du musicien. Six morceaux importants composent cette partition : l'ouverture que nous avons citée déjà, la belle scène de la révolte, la polonaise si connue, et digne de prendre place à côté des inspirations les plus originales du grand maître, l'auberge du village, où Meyerbeer a su, tout en conservant à cet entr'acte un caractère villageois, lui donner une tournure puissamment dramatique ; le rêve de Struensée, où nous retrouvons une partie des mélodies déjà présentées dans l'ouverture ; enfin la marche funèbre et la superbe prière de la bénédiction, aussi touchante, aussi dramatique, aussi vraie dans l'expression que si elle était confiée à une voix humaine. Mais, en dehors de ces pages magistrales, Meyerbeer est parvenu en quelques mesures à souligner les fortes situations de la pièce, à ajouter encore à la force scénique du drame. Le choix de certaines mélodies caractéristiques et qui se représentent presque à chaque acte dans ces courts mélodrames, donne de l'unité à toute la composition. Depuis quelques années, on a fort discuté sur le genre moderne qui consiste donner dans les œuvres dramatiques une place importante à la musique, en dehors des opéras. Il ne m'appartient pas de me poser en juge dans un procès aussi délicat, mais je puis dire que si la cause doit être gagnée, la partition de *Struensée* fournira un puissant argument pour les partisans du drame avec musique.

Nous avons étudié de notre mieux le côté pittoresque, philosophique et poétique de l'instrumentation de Meyerbeer ; il nous reste maintenant à énumérer les innovations que le maître a faites

autographe l'époque de composition des différents morceaux de l'*Africaine* : 1853, romance d'Inès ; 1857-58, les deux premiers actes ; 1860-1863, les deux derniers ; 1862, le chœur de femmes du troisième acte, les scènes nuptiales et le duo du quatrième ; 1863, la marche Indienne. V. *Gazette musicale*, 18 juin 1865.

dans l'orchestre, soit par la disposition des masses sonores, soit par le mélange insolite des timbres, soit par l'introduction d'instruments nouveaux.

Solidement assis sur les quatre parties de l'harmonie, l'orchestre de Meyerbeer est éminemment dramatique; il tient également de Rossini et de l'école allemande. Comme Rossini, le maître procède par grandes masses, il brosse pour ainsi dire son orchestre à la manière des décors de théâtre; comme les musiciens allemands, il sait à merveille fondre les timbres ou les diviser et placer les couleurs suivant le sens des situations. Il évite avant tout d'éparpiller les forces de son orchestre, de lui rien laisser perdre de son éclat et de sa sonorité. Il est rare que Meyerbeer écrive à plus de quatre parties réelles, et ses plus puissantes conceptions ne dépassent pas en réalité ce nombre de parties. Je n'en veux pour exemple que la scène du conseil de l'*Africaine*, la conjuration des poignards elle-même. C'est en redoublant ces parties à l'aigu, c'est en réunissant l'harmonie sur un groupe d'instruments dont le timbre convient à cette harmonie ou au sentiment qu'il faut rendre que que Meyerbeer donne à son orchestre la cohésion et la puissance nous admirons en lui. Ce redoublement des parties de l'harmonie se fait chez le maître d'une façon toute particulière et qui ne contribue pas peu à donner de l'ampleur à son instrumentation; lorsqu'il redouble quelques parties il prend soin de les écarter, le plus souvent à l'octave ou à la double octave; agrandissant ainsi ce que nous pourrions appeler l'horizon de son orchestre, il lui donne ainsi des proportions magistrales, sans pour cela être forcé d'augmenter le nombre des parties, sans noyer la sonorité dans mille détails qui conviennent mieux à la symphonie qu'au drame, sans courir le risque de tomber dans l'obscurité. Chez les maîtres allemands qui ont précédé, Meyerbeer, chez ceux qui le suivent aujourd'hui, le mouvement des parties est au contraire très-multiple. Nous avons étudié l'instrumentation de Beethoven et de Weber et nous avons constaté le fait. Dans Schumann et surtout dans Wagner, nous verrons se former dans l'orchestre de nombreux petits orchestres aux mouvements variés. Les partitions de la *Tétralogie*, des *Niebelungen*, contiennent jusqu'à huit parties de violons, chaque groupe instrumental peut pour ainsi dire se mouvoir sans l'aide du reste de l'orchestre. Nous n'avons point à

juger dans ce chapitre des maîtres dont l'immense talent est encore discuté; mais il est de notre devoir de constater la différence bien tranchée qui existe entre Meyerbeer et ses successeurs. On a fort accusé Meyerbeer d'avoir surchargé l'orchestre, d'avoir été sans pitié pour les chanteurs qu'il force à lutter contre les plus puissantes sonorités. D'abord, il serait temps peut-être que les musiciens composassent en vue du drame et non en vue du chanteur; ensuite il est fort probable que le maître savait ce qu'il écrivait; ensuite on découvre dans son orchestre les traces des minutieuses précautions qu'il prenait pour aider l'interprète. Non-seulement il proportionne toujours ses timbres à la voix dont il se sert, mais il est rare que quelque partie instrumentale ne redouble pas le chant, de façon à conduire le chanteur pour ainsi dire par la main. Meyerbeer, qui cherchait avant tout la clarté, qui faisait ce qu'on a nommé de la musique d'effet, ne négligeait rien de ce qui pouvait appeler l'attention du spectateur sur la mélodie qui traduisait sa pensée, et, en musicien prudent, il savait mettre en relief cette mélodie, tant dans la partie vocale que dans l'instrumentation, chaque fois qu'il le jugeait nécessaire Cet orchestre si puissant, si sonore, est en même temps d'une incroyable souplesse. Non-seulement le maître, le maniant à son gré, peut le faire arriver par une habile progression à sa plus grande vigueur de sonorité, mais il peut encore l'arrêter dans son élan, le faire redescendre aux plus doux effets du *piano*, puis, le lançant derechef, retrouver de nouveaux effets plus vigoureux encore. Le finale du premier acte de l'*Africaine* est un modèle de ce genre. Après le déchaînement tumultueux des passions diverses, cette fougue se calme un instant à la voix du grand inquisiteur; les instruments, sonnant de tout leur éclat, cessent peu à peu, la mélodie lancée à toute volée, s'adoucit par degrés pendant la prière des évêques, pour finir par une sorte de susurrement murmuré dans le fond de l'orchestre; tout à coup, à la voix de Vasco outragé par un vote injuste, tous ces instruments se relèvent pour ainsi dire avec lui et éclatent de nouveau sur le thème écrit à la manière de Haendel qui forme la strette de ce finale. Cette double progression, unique jusqu'à ce jour dans la musique dramatique, s'opère avec aisance, sans que le retour du même procédé puisse fatiguer un instant l'auditeur.

Nous avons, autant qu'il était possible, tenté de donner une idée générale du style instrumental de Meyerbeer, mais nous n'avons pas relevé les mille combinaisons de cet orchestre si riche et si multiple. Avec le système adopté par Meyerbeer, chaque personnage, chaque mot presque donnait naissance à de nouveaux accouplements de timbres. La lecture attentive des partitions du maître peut seule donner une idée exacte de cette étonnante variété. Je mé contenterai donc d'indiquer les plus nouvelles et les plus remarquables de ces combinaisons sonores.

Chez Meyerbeer, comme chez tous les compositeurs, c'est le quatuor à cordes qui constitue le fond de l'orchestre, mais, outre qu'il cède souvent la place à la famille des bois et des cuivres, il est souvent sujet à des altérations qui ne sont pas de peu d'importance pour la variété du coloris. Tantôt retranchant les violons et les contrebasses, Meyerbeer divise les violons et violoncelles pour obtenir la couleur profondément religieuse dont est empreinte la prière de Nelusko « O Brahma ! » La même combinaison se retrouve encore dans les *Huguenots,* mais, cette fois, la mélodie et le rhythme lui prêtent un sentiment tout différent. L'accompagnement caractéristique sur la phrase passionnée. « Tu ne peux éprouver », et sur le récitatif déchirant d'angoisse « Où je vais » est exécuté par les altos et violoncelles. On peut citer encore, dans le septuor des *Huguenots,* un bel emploi de l'alto et du violoncelle doublant la voix de Marcel, tandis que les violons frappent obstinément la dominante ; une autre fois, c'est au violon que le violoncelle est joint comme partie principale d'accompagnement et alors nous écoutons les gracieuses variations de la romance de Dinorah. Un instrument solo concertant domine dans l'accompagnement, c'est la viole d'amour ou l'alto, avec les sons harmoniques, dans la romance « Plus blanche que la blanche hermine, » c'est le violon dans le début du duo du second acte des *Huguenots.* Enfin la masse même des cordes est soumise à de nombreux changements, tantôt le maître voile par les sourdines la sonorité d'une partie de cette masse, en laissant à l'autre tout son éclat ; tantôt, comme dans le *Prophète,* il égrène pour ainsi dire la mélodie sur les différentes parties du quatuor, la conduisant des frémissements les plus aigus du violon, aux murmures les plus sourds de la contrebasse.

Le petit orchestre offre une variété de combinaisons plus grande encore. Outre que certains instruments, comme les clarinettes, basse et alto, et le cor anglais, commencent à faire partie intégrante de la masse, et complètent pour ainsi dire la reconstitution des familles du XVI[e] siècle; outre que les cuivres prennent une importance qui nous oblige à leur donner une place à part, les instruments à vent, soit unis au quatuor, soit traités entre eux, jouent dans l'œuvre de Meyerbeer un rôle considérable. Ils forment à proprement parler le coloris de l'orchestre, et ils aident puissamment le maître à traduire les situations de ses drames et les passions de ses personnages.

La combinaison la plus ordinaire dans l'orchestre de Meyerbeer est celle du basson et du violoncelle. Nous l'avons déjà rencontrée dans d'autres auteurs, mais nulle part on ne la trouve aussi fréquemment que dans les œuvres de l'auteur des *Huguenots*. Ainsi unis ils doublent la voix de basse ; dans les soli, le basson corrige ce que le violoncelle a d'un peu trop mordant, le violoncelle donne au basson la vigueur qui lui manque. C'est dans les circonstances exceptionnelles, là seulement où le timbre particulier de l'instrument à cordes est absolument nécessaire, comme dans l'arioso de Fidès par exemple, que Meyerbeer déroge à cette habitude. La ritournelle qui précède l'exorcisme dans le *Prophète* laisse à découvert le violoncelle, sous les tenues des clarinettes et bassons et sous les traits brisés de l'alto, mais on comprend ici combien cette voix est expressive, émouvante et dramatique. Le basson, de concert avec les cordes, joue aussi un rôle important dans les passages tristes et sombres, tels que le récitatif de Bertram, « Forcez-le d'accomplir sa promesse imprudente, » ou la complainte de la mendiante, il est encore d'un bon effet dans les mélodies d'un rhythme accentué, comme la valse de l'auberge. Si le compositeur, au contraire, veut jeter de la lumière et de la gaieté sur le quatuor, c'est le hautbois et la flûte qu'il mêlera aux instruments à cordes, c'est ainsi que dans le galant compliment de Nevers à Valentine, le hautbois vient coquettement relever le délicat accompagnement des violons, altos et violoncelles. C'est encore par un procédé analogue que la flûte, doublant à l'aigu le violoncelle, produit un effet plein de gaieté et d'esprit. Rien n'est gracieux et

pur comme les tenues des flûtes et des cors anglais sur l'accompagnement du quatuor dans la romance de Dinorah « Dors, ma mignonne. » C'est encore principalement à la combinaison des flûtes et des cordes que Meyerbeer doit les plus brillants effets de couleur de son orchestre. Dans le quatrième acte du *Prophète,* au moment où Jean prononce ces mots : « Que la sainte lumière descende sur ton front », les violons divisés en trois parties, font entendre un trémolo sonore, tandis que trois flûtes et un cor anglais leur répondent, et cette étrange union de timbres donne à la sonorité une sorte d'intensité lumineuse du plus puissant effet. Dans le récit du songe, les flûtes à l'octave basse chantent l'hymne triomphal, tandis que les violons, dans les régions supérieures de l'orchestre lancent comme des fusées étincelantes. L'arrivée de Vasco sur la terre inconnue présente encore un coloris du même genre. Les violons et les flûtes scintillent à l'aigu dans des battements précipités, pendant que la clarinette pose le chant qui sera dit après la ritournelle par la voix de ténor, doublée du hautbois. Gluck avait dans *Armide* employé déjà ce procédé instrumental, mais les flûtes étaient seules, et dans la page de Meyerbeer cette combinaison de timbres convient merveilleusement pour peindre cette sorte de frémissement de l'air transparent, imprégné de soleil, sous le ciel pur des tropiques. Jointe au quatuor, seule ou avec d'autres instruments, la clarinette est aussi d'un grand secours à Meyerbeer pour ses effets de coloris. Un des plus remarquables emplois de ce genre est la ritournelle de l'air du grand prêtre avec chœur dans *l'Africaine,* « Nous jurons par Brahma ». Dans ce passage deux clarinettes, deux clarinettes basses et les violoncelles, divisés en trois, forment l'orchestre et pour clore cette page les graves accords des trombones et des cors plaqués *piano,* viennent encore ajouter au caractère religieux de ce morceau. Enfin les violoncelles unis aux cors, comme dans le duo du troisième acte des *Huguenots,* prennent un accent douloureux, encore augmenté par la sonorité grave et passionnée tout à la fois des instruments à vent. Parmi les plus curieux effets des cordes jointes aux instruments du petit orchestre, citons en première ligne le fameux unisson de l'*Africaine.* Les clarinettes, les bassons, les violons sur la quatrième corde, les altos sur la troisième et les violoncelles exposent

ainsi à l'unisson cette large mélodie ; lorsque suivant les contours du chant, les instruments font subitement le saut de dixième, l'effet de ce passage est un des plus puissants qu'il ait été donné d'entendre au théâtre. Déjà dans *Robert* et dans le *Pardon de Ploermel* nous avions vu quelques essais de ce procédé ; la phrase de Bertram, « Tiens, vois cet écrit », est soutenue par les bassons, trompettes, trombones basses et contrebasses doublant la voix à l'unisson ou à l'octave ; dans l'évocation du *Pardon* « Disparaissez, vaines ombres », Meyerbeer avait employé les bassons, trombones, altos, violoncelles et contrebasses de la même façon, mais jamais il n'était arrivé à une sonorité aussi extraordinaire que celle de l'unisson de l'*Africaine*. Le commencement de la marche Indienne présente encore une curieuse combinaison que nous ne pouvons omettre de citer, c'est l'union de la clarinette basse aux bassons, altos et violoncelles. La clarinette, jointe à la harpe dans l'hymne du *Prophète*, double le chant. Soutenue par les hautbois, les altos, les flûtes et la clarinette basse, elle prend un caractère étrange. Citons encore dans l'air de Dinorah, au second acte du *Pardon*, l'effet singulier de la flûte et des sons harmoniques de la harpe, se faisant entendre au-dessus du chant des violoncelles.

Meyerbeer a souvent employé le petit orchestre, seul ou par fragments, sans le joindre aux instruments à cordes. Un des passages les plus remarquables dans ce genre est la ritournelle d'Alice, au troisième acte de *Robert le Diable*, les deux flûtes, hautbois et clarinettes forment seules l'orchestre. Ces instruments se suivent, s'imitent, s'entrelacent et rien n'est gracieux et pur comme le timbre de ces voix aiguës réunies, se mariant dans une harmonie flatteuse et douce et répondant à l'appel tremblant de la jeune fille. C'est par des timbres semblables que Meyerbeer a encore accompagné la litanie à deux voix dans les *Huguenots*, et la quinte *crue* qui termine cette prière ajoute un effet religieux à cette charmante combinaison ; Meyerbeer n'écrivait rien au hasard et si, au premier acte du *Prophète*, nous trouvons encore les clarinettes et les hautbois, mais cette fois sans les flûtes, c'est que sur ces paroles « Les filles de Dordrecht » il n'a plus à traduire aucun sentiment religieux ; c'est un gai caquetage de femmes et alors le bavard hautbois peut être à découvert ; mais au contraire, que le compositeur veuille donner à son orchestre une

couleur tout à fait religieuse, il mêlera aux bassons et aux clarinettes le cor anglais, dont le timbre un peu voilé donnera à toute la masse sonore un accent qui rappellera les jeux d'anches de l'orgue, ainsi qu'il l'a fait dans l'introduction des *Huguenots*. En ajoutant les quatre cors, comme dans le « Pater noster » du *Pardon*, il retrouvera encore les jeux pleins de l'instrument sacré. Il est bon encore de noter avec quel bonheur Meyerbeer a imité le son de la cornemuse dans le *Pardon* ; il réunit deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, deux bassons, et les cors, et les batteries de ce petit groupe sonore, se jouant sur une pédale continue, tenue par le hautbois et le cor anglais, rappellent notre biniou breton retentissant dans la lande dorée par les ajoncs. La pastorale du *Prophète* est encore en partie confiéeau petit orchestre, mais ici la harpe lui donne de la légèreté et du relief. Si Meyerbeer fait dominer au contraire les instruments à vent dans les situations dramatiques, son choix est tout autre. Écoutez l'exorcisme du *Prophète*, la clarinette basse solo annonce la ritournelle, le cor anglais, la clarinette, et le basson lui répondent et ces instruments au timbre voilé mettent en relief la voix dramatique de la clarinette basse. Qu'il peigne une scène de meurtre et de massacre, comme dans le duo du 4e acte des *Huguenots* « Entends-tu ces sons funèbres », ilne se contente plus des bassons et clarinettes, il y ajoute les cors et les trombones, dont les sons déchirants et lugubres accompagnent le glas de la cloche en *fa* grave. Lorsque Bertram pousse Robert à ravir le rameau fatal deux bassons, un trombone basse, un ophicléide, marchant à l'unisson de la basse avec les contrebasses en pizzicato, accompagnent la voix du Maudit, sur ces paroles : « Il est sur le tombeau. »

Non content de varier l'emploi desmasses de l'orchestre, Meyerbeer cherchait dans le timbre de chaque instrument la voix qui pouvait le mieux traduire sa pensée. Tantôt, isolant cet instrument de tout l'ensemble, il le fait parler seul et dialoguer avec la voix humaine, tantôt, lui ménageant ses rentrées par des oppositions de coloris, par des préparations de rhythme, il le fait dominer dans l'orchestre et donner pour ainsi dire le ton à une page toute entière. Nous avons vu dans ce genre le rôle des instruments à cordes pour quelques scènes, celui des instruments à vent n'est

pas moins varié. La flûte, en dehors de sa puissance descriptive, possède encore dans l'effet dramatique un charme et une douceur dont il a su tirer grand parti; mais cet instrument manque de chaleur et de tendresse et c'est surtout à la clarinette que le maître a confié, dans le petit orchestre, ses inspirations les plus poétiques et les plus amoureuses; comme Mozart et comme Weber, Meyerbeer a parfaitement compris combien le timbre de cet instrument, si pénétrant et si doux tout à la fois, convenait aux sentiments tendres, à la passion encore timide qui s'avoue à peine; c'est à Valentine, c'est à Alice qu'il l'a consacré. Dans la masse de l'orchestre, la clarinette sert à fondre les timbres de la flûte et du hautbois que le cor ne suffit pas à relier et qui, sans un instrument intermédiaire, seraient durs et crus. Étendant encore le registre de l'instrument, il s'est servi de la clarinette basse, d'abord exceptionnellement, puis peu à peu il l'a introduite dans l'économie générale de l'orchestre, et l'*Africaine* nous montre la clarinette basse admise au nombre des instruments usuels. Grâce à elle il a créé une véritable famille de clarinettes, nous en avons vu quatre dans l'*Africaine*, et ces voix analogues sont quelquefois traitées ensemble à la manière des trombones. Nul instrument, à part le violoncelle, ne répondait mieux sous le rapport du timbre aux mélodies graves et sévères de Meyerbeer, telles que le trio des *Huguenots* et l'exorcisme du *Prophète*. De plus la clarinette basse, à l'époque où écrivait le maître, offrait sur le violoncelle l'avantage d'avoir un timbre moins connu et dont la nouveauté frappait plus le spectateur. C'est pour la même raison que le saxophone, dont la voix se rapproche au résumé de celle de la clarinette, apparaît dans l'*Africaine*. Les hautbois ne sont pas moins bien partagés; comme les clarinettes, et grâce à l'emploi fréquent du cor anglais, ils voient se compléter leur famille. Les deux caractères différents du hautbois qui peut être mélancolique ou joyeux, suivant le registre dans lequel il est employé, suivant la mélodie qu'il chante, ont été mis à profit par Meyerbeer; c'est le hautbois qui se balance mollement sur l'accompagnement des violons dans l'entr'acte descriptif de l'*Africaine*, qui rappelle la poésie de Félicien David, avec quelque chose de plus serré dans la forme; c'est lui qui chante dans le *Pardon* avec le paysan rentrant gaiement à la ferme. En revanche, à

moins de compléter la masse du petit orchestre, le cor anglais ne fait entendre son chant douloureux que dans les situations pathétiques, dans l'expression du regret et de la douleur, ou bien encore pour marquer un retour de la pensée vers une image qui a fui, vers un pays qu'on ne reverra plus. C'est lui qui rappelle à Raoul les mots d'amour qui lui avaient fait oublier son devoir, c'est lui qui exprime les angoisses de la pauvre mère, au cinquième acte du *Prophète ;* lorsque le cœur de Nelusko se déchire au souvenir de son amour perdu, ce sont deux cors anglais qui pleurent avec le personnage. Cette ritournelle a, selon mon avis, le tort grave de rappeler celle de la *Juive,* mais il n'en est pas de même de celle de Robert dans l'air de « grâce, » et là, marié à la harpe, le cor anglais prend une remarquable intensité d'expression. Le basson lui aussi, a sa large place dans cet orchestre ; narquois dans la ballade de Nelusko, caverneux et sombre dans la marche des nonnes, il est vraiment comique et gai dans la ritournelle de l'air de Corentin. Outre la clarinette basse, introduite par Meyerbeer, outre le cor anglais dont il a considérablement augmenté l'importance, le compositeur a encore fait usage de quelques procédés sonores qu'il est bon de signaler, tel est l'emploi du porte-voix pour les chœurs dans la coulisse, dans la valse infernale, du bois de l'archet dans la ballade de Nelusko, des sons harmoniques de la harpe dans le *Pardon de Ploermel.*

Pendant cette étude de l'orchestre de Meyerbeer nous avons laissé de côté et à dessein les instruments de cuivre. Cette partie importante de l'instrumentation du maître mérite d'être analysée séparément et avec un soin particulier. Non-seulement les cuivres jouent, comme les instruments de bois, un rôle important, dans l'expression des sentiments ou dans les variétés du coloris, mais l'auteur du *Prophète* a accompli une véritable révolution dans la manière de traiter ces masses puissantes et sonores. A chaque page nous trouvons un heureux emploi des cors, cornets, trompettes et trombones. Tantôt, donnant libre carrière à leur sonorité stridente, Meyerbeer les fait résonner avec éclat, comme dans l'allegro furioso, de la conjuration des poignards, ou l'appel guerrier qui ouvre le troisième acte du *Prophète,* appel dans lequel quatre timbales en *sol, ut, ré, mi* répondent à la fanfare. Tantôt, au contraire, il emploie tout ce que l'orchestre peut con-

tenir de cuivres, et, modérant leur force, leur donne dans le piano quelque chose de grave et de religieux. Tel est l'épisode de la marche des prêtresses de l'*Africaine*, telle est la procession des nonnes dans laquelle les cors, trombones, trompettes ophicléides frappent *pianissimo* les accords ; leur chant lugubre, relevé par le grondement du tam-tam, interrompu par la marche qu'exécutent les bassons, est du plus terrifiant effet. En mêlant au contraire les *piano* aux *forte*, ces mêmes instruments, auxquels vient se joindre le basson, donnent un puissant relief à la phrase des moines « Glaives pieux. » D'autres fois, les enveloppant dans le trémolo des cordes, Meyerbeer donne aux cors et trompettes un accent sauvage et terrible. Se détachant seul de la masse d'orchestre, les cuivres pris séparément contribuent puissamment à exprimer les sentiments des personnages. Ce sont deux cors qui accompagnent la phrase désolée de Valentine au troisième acte, c'est une trompette chantant *piano* qui produit cette sonorité mystérieuse et grave si remarquable dans le duo du cinquième acte du *Prophète*; enfin (et c'est ici le seul bon exemple peut-être que nouse puissions citer de l'emploi de la trompette à clefs chantant seule accompagnée par le reste de l'orchestre), c'est la trompette à clefs qui annonce la sublime phrase du trio de *Robert*. Le retard du *la*, dans la marche des moines, au quatrième acte des *Huguenots*, produit par la trompette à pistons dont la sonorité diffère peu de celle de la trompette à clefs, peut encore être considéré comme un des effets de cuivres les plus puissants que Meyerbeer ait écrits. Meyerbeer s'est encore servi des cuivres d'une façon originale et qu'il est bon de noter, dans le *Pardon* et dans la marche du quatrième acte du *Prophète*. Dans le *Pardon* cinq cors et les bassons exécutent la ritournelle et l'accompagnement de l'air du chasseur, si franc et si sonore. Nous aurons à reparler du déploiement de masses cuivrées dans la marche du *Prophète*, mais notons en passant l'emploi de la trompette à pistons, mariée à la clarinette basse qui répète le chant à l'octave ; cette combinaison de timbre produit une sonorité pleine et riche, d'un magistral effet. L'emploi des notes de l'échelle naturelle des instruments de cuivre a fourni parfois à Meyerbeer des effets saisissants. On a vu dans la première partie de notre ouvrage que le quatrième degré dans la troisième

octave de la trompette, offrait une irrégularité pour la justesse de la gamme; sans être tout à fait augmentée, la quarte n'est pas non plus tout à fait juste et le quatrième degré de la trompette n'est pas tout à fait un *fa* en *ut*, sans cependant sonner le *fa* dièse. Le maître a tiré habilement parti de cette anomalie, et en laissant dans le chœur des meurtriers, au cinquième acte des *Huguenots*, cette note défectueuse de la trompette à découvert, il a augmenté encore la couleur sauvage et brutale de ce sombre tableau.

Pour imiter les anciens, qui jamais ne faisaient marcher les timbales sans les trompettes, signalons l'usage que le maître a fait de ces instruments à percussion. Chez lui comme chez Beethoven elles ont un caractère spécial, un rôle désigné; ce sont elles qui, semblables aux hérauts du moyen âge, annoncent la lutte et la victoire. C'est par leur sourd grondement que commencent ces grandes mêlées musicales qui sont le triomphe de Meyerbeer. Quelquefois, il fait remplir par le pizzicato de la contrebasse les lacunes de la mélodie que les timbales seules ne pourraient chanter, mais dans d'autres passages il leur confie de véritables soli, et alors il réunit trois ou quatre de ces instruments, ainsi qu'il l'a fait pour *Robert* et pour le *Prophète*.

Employés par masses, les cuivres dans l'orchestre de Meyerbeer présentent encore un intérêt particulier. Nous avons vu la bande militaire sur la scène chez les anciens Italiens; Méhul rehaussa par l'emploi des instruments militaires l'éclat des représentations d'*Adrien;* enfin Rossini avait scandalisé les dilettanti ne introduisant sur la scène un orchestre de cuivre. Ce qui n'est au résumé qu'une exception chez ces compositeurs se trouve dans tous les opéras de Meyerbeer et même dans une de ses ouvertures. C'est dans ces hors-d'œuvre musicaux qu'il est bon d'étudier l'art difficile d'écrire pour orchestre militaire, c'est surtout dans les Marches aux flambeaux que nos chefs de musique devraient chercher les modèles qui leur manquent pour composer autre chose que ces fantaisies généralement plates et souvent même ridicules dont ils nous régalent à plaisir. Ces marches aux flambeaux, écrites pour les grandes cérémonies nuptiales de la famille de Prusse, se rattachent historiquement aux sérénades, dont nous avons trouvé les traces dans le cours de cette his-

toire. D'un rhythme toujours très accentué, sonores et variées dans les timbres, malgré la monotonie apparente des instruments de cuivre, ces quatre marches tiennent un rang important dans l'œuvre de Meyerbeer et indiquent toute une révolution dans la manière de traiter ces sortes d'orchestres; mais les étudier nous entraînerait loin de notre but et c'est sur l'usage que Meyerbeer a fait des cuivres au théâtre que nous devons arrêter notre attention. On a bien reproché au maître cet abus des sonorités cuivrées et un critique, Castil-Blaze, a fait sur ce sujet plus d'une gorge chaude; mais, à part l'ouverture de l'*Étoile du Nord*, où l'intervention de l'orchestre militaire n'était pas absolument nécessaire, il n'est pas un passage où la présence des instruments supplémentaires ne soit parfaitement motivée. Ici, ils traduisent le féroce cri de joie des habitants de l'enfer; à la fin du sombre troisième acte des *Huguenots*, ils répandent à longs flots la lumière sur la scène restée longtemps obscure; dans l'*Africaine*, comme dans le *Prophète*, ils sonnent pompeusement la victoire. Dans la valse infernale de *Robert*, l'orchestre de cuivre est encore assez simple : quatre trompettes, quatre cors, trois trombones et un ophicléide, plusieurs flûtes en font les frais. La famille des saxhorns n'existe pas encore, et l'instrumentation est réduite aux éléments indispensables. Dans les *Huguenots*, où le compositeur a besoin d'éclat et de gaieté, ce n'est pas une fanfare, mais bien une véritable harmonie militaire qu'il fait intervenir. Outre les cors, trompettes et trombones, on rencontre encore les petites flûtes, les petites clarinettes, les clarinettes ordinaires, les hautbois et les bassons. Mais c'est dans le *Prophète* que l'orchestre sur la scène prend une plus grande importance encore. La famille des saxhorns est créée et Meyerbeer, qui désire donner à son harmonie toute la plénitude et tout l'éclat possible, fait usage des nouveaux instruments. Dans la région aiguë nous trouvons les petits saxhorns, les saxhorns sopranos, et les cornets et trompettes à cylindres; dans la région moyenne on entend les saxhorns altos et barytons ; les saxhorns basses et contrebasses sonnent au grave. Toute cette partie est écrite de telle façon que du soprano à la basse l'harmonie est complète, indépendamment de l'orchestre ordinaire. Il en est de même de la fanfare qui termine l'ouverture de l'*Étoile du Nord;* mais ici les saxhorns ne font pas partie de la masse principale; pendant

que le saxhorn baryton accompagne les trompettes, les saxhorns graves exécutent la basse, des petits saxhorns doublent ou accompagnent les cornets à pistons qui, avec les trompettes, complètent l'harmonie. Nous avons dit notre avis sur l'abus que Meyerbeer a fait des orchestres militaires dans cette partition et particulièrement au final du second acte qui est confus sans arriver à la puissance et dont les proportions sont beaucoup trop considérables pour le genre de l'opéra-comique.

Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs la composition de ce triple orchestre :

Premier orchestre (dans la salle) :

2 hautbois,
2 clarinettes,
2 cors en *mi* ♭,
2 cors en *si* ♭,
3 trombones,
2 trompettes en *fa si* ♭,
Quatuor.

Deuxième orchestre (sur la scène) :

Musique des grenadiers de Tobolsk, composée de fifres, petites clarinettes et tambours, jouant un pas redoublé.

Troisième orchestre (sur la scène), fanfare de cavalerie :

1er et 2e cornets à pistons en *si* ♭ ou petits saxhorns soprani.
3e — —
4e — —
5e — —
1re trompette à pistons en *mi* ♭.
2e et 3e —
1er saxhorn-baryton en *si* ♭.
2e et 3e —

Après le serment, dit par les voix, on entend résonner le pas redoublé qui continue pendant que l'orchestre joue la marche sacrée, alors éclate la fanfare de cavalerie qui, seule d'abord, se joint ensuite à la marche de l'orchestre, enfin, rassemblant toutes ces masses vocales et instrumentales, Meyerbeer réunit dans un grand ensemble le serment, la marche sacrée, le pas redoublé et la fanfare. Les quatre cors de l'orchestre doivent jouer les pavillons en l'air. La fanfare de l'*Africaine* est moins formidable

et se rapproche davantage de celle du *Prophète;* nous pouvons seulement faire remarquer qu'à part quatre trompettes, cette masse sonore se compose de saxhorns, dont toute la famille est là représentée du soprano à la basse.

C'est en effet un des côtés particuliers de l'instrumentation de Meyerbeer que cette tendance à reconstituer les familles, tendance qui se manifeste de plus en plus dans chacune de ses partitions; nous avons vu le cor anglais et la clarinette basse utilisés dans ce sens; pour les cuivres l'intention du maître est encore plus sensible, et il faut dire aussi que les inventions de Sax n'ont pas peu contribué à faciliter ces innovations. La manière d'employer les orchestres militaires et les fanfares appartient exclusivement à l'auteur du *Prophète;* annonçant par ces sonorités pompeuses le thème principal, il développe d'abord son idée, alternativement dans les deux orchestres, puis, préparant habilement sa progression sonore, il les mélange; le dialogue s'établit vif, serré, entre les masses instrumentales, les cuivres répondent aux bois et aux cordes, phrases par phrases, mesures par mesures, jusqu'au moment où les deux orchestres se réunissent, dans une triomphante coda.

Nous avons longuement insisté sur Rossini et Meyerbeer, et nous avons étudié en détail leur instrumentation. En dehors des tendances nouvelles que nous pouvons dès aujourd'hui signaler, mais dont les résultats ne nous sont pas encore connus, c'est dans les œuvres de ces deux maîtres que nous trouvons le type de notre orchestre dramatique moderne, ce sont leurs partitions qui ont servi de modèles à la brillante pléiade de musiciens qui les a suivis. L'école française surtout, éclectique et intelligente, sut fondre les deux styles; au contact de l'orchestre de Rossini, l'orchestre d'Auber, d'Hérold, de Boieldieu lui-même devint plus léger et plus éclatant. En étudiant l'instrumentation de Meyerbeer, les compositeurs de notre pays ont vu grandir les qualités qu'ils possédaient déjà, c'est-à-dire la puissance, la vérité dans les détails, et dans les œuvres d'Halévy, d'A. Thomas, de Gounod, on peut apercevoir la forte et salutaire influence de l'auteur de *Robert le Diable.* On pourrait presque dire que si notre opéra-comique doit beaucoup à Rossini, notre opéra a beaucoup emprunté à Meyerbeer. Aujourd'hui même encore notre jeune

école est tributaire du musicien allemand, plus même qu'elle ne voudrait l'avouer, malgré les fortes influences que le style néo-germain semble exercer sur elle. Loin de nous la pensée de condamner des efforts qui peuvent faire faire à l'art de nouveaux pas dans la voie du progrès, mais nous ne pouvons assez recommander aux musiciens futurs de conserver pieusement les trésors que nous ont légués les deux génies dont nous venons d'étudier les œuvres. Faisons, comme eux, dans le drame, une part brillante à l'orchestre, associons-le aux passions, aux sentiments des personnages, mais ne laissons pas la symphonie usurper une place que les voix seules doivent occuper, ne laissons pas le sentiment dramatique disparaître, étouffé par la description musicale, donnons au drame le premier rang dans l'œuvre lyrique. Cette règle, qui fut celle des deux maîtres qui ont écrit *Guillaume Tell* et les *Huguenots*, est aussi celle qui doit régner sur toutes nos scènes françaises, celle que suivent aujourd'hui encore les compositeurs modernes dont nous admirons les œuvres. Faute de nous y soumettre, nous ne tarderons pas à perdre cette qualité qui a fait la gloire de notre école, le sentiment scénique et la parfaite intelligence des proportions dramatiques.

CHAPITRE XIII.

L'ORCHESTRE DRAMATIQUE EN FRANCE DEPUIS BOIELDIEU JUSQU'A NOS JOURS. — AUBER, HÉROLD, HALÉVY, FÉL. DAVID.

Si nous nous sommes arrêtés si longtemps sur Rossini et Meyerbeer, ce n'est pas seulement à cause du grand intérêt que présentent en elles-mêmes les œuvres de ces deux hommes de génie, mais c'est aussi parce qu'en étudiant leur manière nous avons pour ainsi dire étudié l'instrumentation des maîtres français qui les ont suivis. En effet, Auber, Hérold, Halévy, se distinguent chacun par un talent qui leur est propre, par une inspiration orginale, mais dans leur instrumentation nous retrouvons les traces évidentes de l'influence exercée par les deux maîtres qui ont fait l'objet du chapitre précédent. Hérold, mort peu de temps après *Robert le Diable*, ne connut point Meyerbeer; mais si nous sentons dans son orchestre comme un parfum de la poésie de Weber, nous reconnaissons aussi à des signes certains le passage fécondant des chauds rayons du soleil rossinien. Auber, s'éloignant du maître allemand, sait se modeler un orchestre à sa taille dans la riche et brillante instrumentation du maître de Pesaro; enfin Halévy, musicien éclectique, emprunte aux deux compositeurs italien et germanique les procédés et les formules qui conviennent le mieux à son puissant talent. Qu'on ne croie pas que je songe un instant à nier l'originalité absolue de ces trois maîtres, mais si le lecteur a bien voulu nous suivre jusqu'ici, il comprendra que nous désirons avant tout montrer quelle chaîne non interrompue relie toutes les diverses périodes de l'histoire de l'instrumentation; il comprendra que c'est honorer encore ces hommes qui font notre gloire en ce siècle que de les rattacher à la grande famille des Rameau, des Gluck, des Mozart, des Cimarosa, des Weber, des Rossini et des Meyerbeer.

Dans ses premières partitions, Auber avait pieusement conservé les traditions de l'école française, mais à l'audition des œuvres de Rossini, il avait compris qu'il manquait à son instrumentation l'éclat et le brio, et avec la *Muette*, il inaugura la nouvelle manière, la fusion complète de l'orchestre français et italien. Du premier coup, il était arrivé à la perfection de son style instrumental. Nous ne retrouvons chez lui ni l'emploi de nouveaux engins sonores, ni combinaisons inconnues et étranges, et cependant, il est peu de musiciens dont l'influence directe ait été plus grande sur l'école française. Il a transporté dans son instrumentation, le tact, le goût parfait qui distingue son talent. Qu'avait-il besoin de puissants développements, d'effets d'orchestre insolites et étranges? Sa musique courait alerte et légère sur le poëme qu'elle traduisait, qu'elle complétait souvent, comme les dessins d'un maître courent autour du texte d'un livre. Il avait presque toujours évité avec soin tout ce qui pouvait l'entraîner dans des scènes trop dramatiques, dans des élans d'un lyrisme trop élevé, aussi ne demandait-il aux instruments que ce qui était nécessaire pour colorer d'un trait rapide la scène qu'il voulait présenter. Charmant conteur musical, il n'orchestrait pas, il accompagnait. Considérée à ce point de vue son instrumentation est absolument parfaite. Elle n'est ni bien expressive, ni d'un sentiment bien profond, mais elle est juste, et relève à propos le trait musical; plus brillante que solide elle est loin de présenter l'intérêt de l'orchestre d'Hérold ou d'Halévy, mais portant en général tous ses effets sur les parties aigües, elle acquiert un éclat et une lumineuse clarté qui la rend reconnaissable entre toutes. « La sonorité, disait un jour Auber à un jeune compositeur, c'est la clarté dans le bruit ». Jamais mot ne fut plus juste, jamais précepte ne fut plus religieusement suivi par celui-là même qui l'avait formulé. Grâce à des procédés simples, mais d'un effet sûr, le style d'Auber était de tous celui qui pouvait le plus facilement être imité, c'était du Rossini à la portée de tout le monde; l'école qui vécut à l'époque où le compositeur écrivait les *Diamants de la couronne*, ne manqua pas de suivre en foule le maître sur le chemin émaillé de fleurs qui conduisait au succès: de là vient que les formules instrumentales d'Auber, tombées rapidement dans le domaine public, paraissent aujourd'hui bien

vieillies, mais une place brillante doit être réservée dans l'histoire au musicien qui a donné ce qu'on appellerait en rhétorique les modèles du style tempéré.

Après ce que nous avons dit nous n'avons pas à nous arrêter sur les détails de l'instrumentation d'Auber, non qu'elle manque d'originalité, loin de là, et qu'elle ne soit pas reconnaissables entre toutes, mais elle ne présente aucun fait nouveau intéressant l'histoire de l'orchestre. Elle emprunte sa valeur au caractère mélodique de la musique, sans vouloir briller de son propre éclat; elle égaie et colore la scène, mais elle n'a pas la prétention de peindre un personnage et un sentiment, c'est une instrumentation à fleur de musique, pour ainsi dire. Auber, dans la *Muette*, a donné à l'orchestre un rôle important, c'est lui qui exprime mélodieusement les divers sentiments qui agitent le cœur de la pauvre Fenella. Ces morceaux sont les meilleurs à mon avis que le maître ait écrits dans le style instrumental. Les idées mélodiques sont expressives, les effets d'une frappante vérité, et sans s'élever au rang des grandes œuvres d'orchestre, le rôle de Fenella, est une des plus remarquables compositions instrumentales du maître français.

Chaque œuvre d'Auber est précédée d'une ouverture fraîche, gaie, pimpante et parfaitement adaptée au caractère de la comédie musicale dont elle est le résumé. Les ouvertures de la *Muette*, des *Diamants de la couronne*, du *Domino noir*, de la *Fiancée*, du *Serment* sont et seront encore longtemps populaires. Elles rentrent dans le genre appelé *pot-pourri*, c'est-à-dire qu'elles se composent en général des principaux morceaux de la partition. Ce genre, qui a donné naissance à des pages instrumentales de premier ordre, comme les ouvertures du *Freyschutz*, de *Zampa*, du *Tannhauser*, semble être aussi celui qui convient le mieux au goût français. Auber en a tiré un merveilleux parti, tout en restant bien loin des maîtres dont nous venons de citer les œuvres. Tantôt ses ouvertures sont éclatantes comme celle de la *Muette*, la meilleure de toutes, comme celles de *Fra Diavolo;* tantôt, ainsi qu'il l'à fait dans le *Serment* et surtout dans les *Diamants de la couronne*, il fait précéder sa brillante fantaisie d'une introduction où il laisse apercevoir comme une vague et charmante senteur de poésie. Dans ces compositions, Auber procède non

par développement, mais par opposition successive de mélodies. Ses ouvertures, qui sont trop connues pour être détaillées ici, offrent plus d'une analogie dans leur coupe avec celles de Rossini. Si leurs formules se rapprochent un peu de celles de l'auteur de *Semiramide*, elles sont loin de valoir, malgré leur brio et leur grâce, les pages instrumentales du maître de Pesaro.

Telles sont les observations que nous suggère l'étude de l'œuvre d'Auber. Que le lecteur en lisant ces lignes veuille bien se souvenir que nous ne faisons pas une histoire de la musique, mais bien un historique de l'instrumentation; nous n'avons pas à juger l'idéal, l'invention mélodique, le style du musicien, nous n'avons qu'à constater les faits qui intéressent notre sujet. Aussi, malgré l'éclat du grand nom d'Auber, malgré l'immense influence qu'il a exercée sur toute une génération de compositeurs, nous avons peu de chose à dire de l'intrumentation de ce maître : après avoir mis en valeur aussi bien qu'il nous était possible les mérites de ce charmant orchestre, nous avons dû nous arrêter, sans appuyer sur des détails qui, en réalité, ne présentent aucun fait important pour l'histoire de l'instrumentation et qui ont été déjà longuement analysés dans les œuvres des musiciens qui ont précédé l'auteur de la *Muette*. C'est par des qualités d'ensemble que brille l'orchestre du maître français, c'est donc sur l'ensemble seul que nous devons fixer notre attention.

Hérold, compositeur moins léger, moins gracieux peut-être qu'Auber, possède à un plus haut degré que l'auteur de la *Muette* les qualités qui font les grands musiciens. Comme celui de tous les maîtres de forte race, son orchestre est avant tout expressif, dramatique et profond. Il se rapproche plus de l'ancienne école française et même de Weber que de Rossini, et il faut même avouer que les formules empruntées par Hérold au compositeur italien ne sont pas ce que nous devons le plus admirer dans son œuvre. On a accusé son instrumentation d'être quelquefois un peu lourde; c'est qu'on ne réfléchissait pas que ce que l'orchestre gagne en légèreté, il le perd souvent en profondeur et que l'expression juste et vraie bannit quelquefois la grâce et l'élégance. Le rapport que nous avons signalé, après tant d'autres, entre Hérold et Weber ne consiste réellement que dans une certaine similitude de sensations que quelques pages de ces deux maîtres

nous font éprouver. A part l'ouverture de *Zampa*, qu'Hérold n'eût peut-être pas écrite s'il n'avait pas entendu celle du *Freyschutz*, nous n'avons rien à signaler qui rappelle les formules du musicien allemand : l'instrumentation d'Hérold est toute différente; elle procède surtout du génie français qui cherche à peindre par l'orchestre, non-seulement les sentiments des personnages, mais encore les détails de la mise en scène.

Intimement liée à l'action, l'instrumentation d'Hérold en suit le mouvement et la progression ; c'est dans *Zampa* surtout que son orchestre est arrivé au plus haut degré de puissance et de force dramatique. Écoutez la ballade. Sur une harmonie d'une remarquable richesse, les bassons, clarinettes et cors prêtent à la mélodie un caractère grave et religieux. Le dernier couplet est d'une coloration plus accentuée, la modulation de *ré* bémol, l'emploi des accords diminués, les trémolos des timbales et des violons, sur les soupirs des trombones et des cors, forment un ensemble d'une poésie sombre et lugubre. C'est la même nuance que nous retrouverons dans toute la partie instrumentale que le maître a réservée à la Fiancée de marbre. Ce sont les cuivres et les bassons qui signalent la présence de la statue vengeresse, et lorsqu'au final du second acte, l'apparition vient arrêter Zampa sur le seuil de l'église, ces instruments, grondant sourdement, semblent un premier appel de l'enfer. C'est un écho de *Don Juan*, résonnant avec puissance dans cet opéra-comique français. Notons en passant que Meyerbeer avait été assez frappé de cette page pour la reproduire presque textuellement dans la Bénédiction des poignards. A côté de ces inspirations de premier ordre, combien de détails gracieux, spirituels, se présentent en foule : ici, c'est le comique grognement de l'alto traduisant la terreur du pauvre Dandolo, là les traits légers des bassons et violons, brodant leurs arabesques sur la mélodie de la barcarolle. Plus variée peut-être, plus riche, et surtout écrite sur un meilleur poëme, la musique du *Pré aux Clercs* n'atteint pas à la hauteur de celle de *Zampa*, mais son instrumentation est plus capricieuse et plus légère. Connue de tous, la partition n'a pas besoin d'être analysée pour une centième fois encore, mais que de pages qui ont droit au premier rang dans une histoire du genre de celle-ci ! C'est tout le rôle d'Isabelle exhalant un doux parfum de mélancolique poésie, c'est le final du second acte si

dramatique, si passionné et dans lequel le mouvement saccadé et continu des cordes rend vigoureusement la rage concentrée de Raoul et de Comminges; c'est l'admirable début du duel avec son trait de violons, flûte, hautbois, clarinette et le passage chromatique de la petite flûte, enfin c'est tout le final du troisième acte, où les traits de génie abondent dans la mélodie, l'harmonie, l'instrumentation. Ce sont les altos, clarinettes, bassons divisés et doublés par les basses qui accompagnent le chœur des soldats d'une si étrange couleur. On sait que dans la scène de la barque les altos baissent leur *ut* au *si* naturel, pour produire la sonorité sourde et sombre dont le musicien avait besoin. Combien de détails ne pourrions-nous pas noter, si le lecteur ne les avait pas relevés avant nous, et dans le pittoresque accompagnement du duo du premier acte, et dans les soupirs des instruments à vent sur la romance du ténor, et surtout dans le charmant solo de violon qui accompagne la poétique romance d'Isabelle!

Hérold a aussi sa place marquée dans la musique purement instrumentale par des œuvres de chambre et par des pièces de piano; comme symphoniste il a écrit les deux plus belles ouvertures de notre répertoire français. Toutes deux appartiennent à la vérité au genre appelé *pot pourri*, mais, loin d'être composées, comme celle de la *Dame blanche*, comme celles d'Auber, de thèmes choisis dans la partition avec plus ou moins de bonheur et rattachés entre eux un peu au hasard, les préfaces symphoniques d'Hérold accusent une puissance de conception et une richesse de développement que nous retrouvons à peine chez les maîtres de la grande école du commencement du siècle. C'est avec raison qu'on a pensé à comparer la page initiale de *Zampa* aux ouvertures de Weber. Développée sur trois thèmes de la partition, elle suit la progression logique de la pensée musicale, gardant pendant toute sa durée la chaleur intense que l'allegro du début lui a communiquée, dès les premières mesures; c'est un drame tout entier dans lequel l'épisode de la ballade vient jeter sa note poétique et attristée. Je regrette pour ma part que la mélodie de l'allegro soit d'une grâce un peu frêle et d'un éclat trop rossinien, peu en rapport avec le reste de l'œuvre; mais il faut dire que lorsqu'Hérold écrivait *Zampa*, ce *Don Juan* français, il avait cru devoir lui laisser quelques-uns des oripeaux qui faisaient l'orne-

ment de son cousin Jocondè, et la strette finale, toute d'emportement et de verve, rend à cette belle page le souffle lyrique que son gentil allegro lui avait fait perdre un instant. Avec moins de grandeur et d'élévation, l'ouverture du *Pré aux Clercs* reproduit à peu près les mêmes qualités, l'italianisme y est seulement plus marqué, mais la forme du développement ne s'éloigne pas beaucoup de celle dont nous venons de parler, et là encore, comme dans *Zampa,* nous retrouvons dans l'emploi de certains instruments, comme la clarinette par exemple, la trace de l'école germanique dont Hérold a su tirer un si excellent parti, sans pour cela laisser étouffer son originalité par l'imitation des compositeurs d'outre-Rhin.

Avec Halévy, nous sommes en présence d'un des maîtres français qui ont le plus curieusement interrogé l'orchestre, qui lui ont demandé avec le plus d'ardeur le secret de sa puissance lyrique et de son expression dramatique. Trop prisé par ses contemporains, trop négligé aujourd'hui, Halévy aborda tous les genres, comme il étudia tous les maîtres. Il est, avec Meyerbeer, le plus remarquable représentant de l'école éclectique. Si nous avions à juger son œuvre l'étude serait longue et la somme des critiques égale au moins à celle des éloges. Nous verrions ce musicien, si éminemment doué, si intelligent, sacrifier sans honte au succès du moment, chercher dans une mélodie banale, vulgaire même, souvent, des applaudissements faciles; nous verrions ce compositeur si dramatique renier ses tendances toutes françaises, pour céder à de sottes conventions imposées par la mode, mais en revanche nous le verrions aussi, musicien savant et délicat, au style curieux et élégant, nous le verrions souvent pathétique et profondément inspiré, et nous montrerions en lui le seul compositeur français moderne dont les grands opéras puissent être mis en parallèle avec ceux des grands maîtres étrangers.

Au point de vue instrumental, Halévy a droit à tous nos éloges et à toute notre attention. Par ses formules, par ses procédés, son orchestre rappelle fréquemment celui de Meyerbeer; mais si l'auteur de la *Juive* et de la *Reine de Chypre* a souvent emprunté au musicien qui avait écrit *Robert le Diable,* il ne faut pas oublier que plus d'une fois le maître allemand a su se rappeler à propos les œuvres du compositeur français. Comme Meyerbeer, Halévy

cherchait à donner à chaque instrument le rôle qui lui convenait dans l'expression dramatique, mais, comme lui aussi, il simplifiait les formes orchestrales, écrivant par grandes masses harmoniques, et n'ayant recours au détail que pour la peinture précise d'une passion ou d'une situation. Comme le compositeur allemand, il a enrichi l'orchestre d'un grand nombre d'organes nouveaux. Pour rehausser l'éclat de ses ballets et de ses somptueuses marches, pour ajouter une couleur nouvelle à son tableau, il n'hésitait pas à avoir recours aux inventions les plus récentes. Il fut un de ceux qui favorisèrent le plus les progrès de la famille des cuivres. Il compta parmi les plus chaleureux défenseurs des inventions de Sax. Il les employa judicieusement, les protégea avec ardeur. Voici du reste, avant d'étudier en détail l'instrumentation d'Halévy, le relevé des innovations qu'il introduisit dans l'orchestre.

Dans la famille des bois l'emploi des deux cors anglais de la *Juive* était une nouveauté, mais ce sont surtout les cuivres qui ont été l'objet de toute la sollicitude d'Halévy. Le trombone soprano à pistons apparut dans *Guido et Ginevra* et le morceau fut exécuté par Schiltz. Deux cors à pistons remplacent les seconds cor sordinaires pour la première fois dans l'orchestre de la *Juive*, et cette habitude de mêler les instruments naturels à ceux armés de pistons ou de clefs se répandra chaque jour davantage chez les compositeurs. Il étend et perfectionne l'emploi du saxhorn, qui s'était déjà fait entendre sur la scène dans *Robert Bruce*, et donne droit de cité dans l'orchestre au sax-tuba, dont l'apparition, sous la forme antique, pendant la marche du *Juif-Errant*, donna lieu à tant de polémiques. On voit par là combien Halévy s'efforçait de rendre général l'usage des instruments nouveaux, sans pour cela abandonner les anciens. Il faut citer aussi l'emploi de huit trompettes, dans l'apparition des spectres de *Charles VI*, et l'introduction très-passagère du *mélophone*, dont nous avons suffisamment parlé, dans la première partie.

Nous l'avons dit, l'orchestre d'Halévy n'est pas sans rapport avec celui de Meyerbeer : c'est avec moins de richesse la même justesse d'effet, la même recherche d'expression; mais de nombreuses pages appartiennent bien en propre au maître français, et

afin de rester fidèle à notre plan, nous devons choisir pour les citer les passages les plus remarquables de son œuvre. Nul maître n'a plus que lui opposé dans une partition les couleurs les unes aux autres. Les premiers actes de la *Reine de Chypre*, sobres d'instrumentation et pour ainsi dire peints en demi-teintes, font ressortir avec un art parfait l'éclat et le brio des derniers; l'orchestration chatoyante, je dirais presque trop voyante, de *Jaguarita* montre jusqu'à quel point Halévy savait jeter les couleurs à pleines mains sur une partition.

Les combinaisons neuves et en même temps ingénieuses se présentent en foule dans l'œuvre du maître; comme tous les compositeurs qui ont le génie de l'orchestre, Halévy sait choisir le mélange de timbres qui convient à la situation et à l'expression. Citer tous les passages remarquables serait trop long, mais nous ne pouvons omettre de noter les principaux.

L'orchestre d'Halévy présente des combinaisons de masses nombreuses et variées. Aimant les tableaux grandioses, les scènes magistrales, le maître savait tirer pour elles de l'orchestre des effets nouveaux et originaux ; autant et plus peut-être que Meyerbeer, il recherchait des orchestres pompeux et sonores pour ses grandes marches triomphales, pour ses grandes scènes solennelles. Les marches de la *Juive*, du *Juif-Errant*, présentent de l'intérêt dans la composition instrumentale. Dans la marche du *Juif-Errant* l'orchestre, comme chez Meyerbeer, répond en dialogue à une formidable masse de cuivres, dont voici la composition :

Petits saxhorns,
Cornets à pistons,
Saxhorns contraltos,
Saxhorns ténors,
Trompettes à cylindres,
Saxhorns barytons,
Trombones,
Saxhorns basses,
Ophicléides,
Saxhorns contrebasses.

A cette masse il faut ajouter 15 sax-tubas, instruments d'une puissante sonorité, auxquels on avait donné la forme droite, rappelant les trompettes antiques. Les basses avaient 48 pieds de long.

La marche de la *Juive,* moins éclatante, présente cependant de l'intérêt avec son orchestre supplémentaire de trompettes, cors, bassons, trombones. La grande scène finale du *Juif-Errant,* dans laquelle les terribles appels de la voix céleste forçant inexorablement le malheureux à poursuivre sa route, résonnent par les voix de deux orchestres en progressions diatoniques, est aussi une de ces compositions qui méritent de nous arrêter; c'est une véritable harmonie militaire, qui des coulisses répond à l'orchestre de la salle et dialogue avec le trémolo des cordes; on y trouve :

2 hautbois,	2 cors,
2 clarinettes,	2 cornets à pistons en *la* ♭,
2 trompettes,	2 bassons,
2 cornets à pistons en *mi* ♭,	3 trombones et 1 ophicléide.

C'est un genre d'effet analogue qu'Halévy a cherché dans la scène du Jugement dernier, mais à l'orchestre des cuivres il a joint quatre saxophones en *mi* ♭, dont la sonorité étrange et voilée figurait les voix du suprême appel. Ce n'était pas toujours pour des conceptions aussi grandioses qu'Halévy savait donner à l'orchestre des formes nouvelles et originales et le gracieux ballet de *Guido et Ginevra,* dans lequel les flûtes, clarinettes, cors, bassons et mélophone, répondent mesure par mesure au pizzicato des cordes, et la poétique page du sommeil de *Jaguarita,* où les instruments à vent colorent avec grâce le chant murmuré par les violons avec sourdines et la mélodie si originale « Au sein de la nuit », dans laquelle au balancement des rhythmes alternés du $\frac{2}{4}$ et du $\frac{3}{4}$ répond aussi l'alternement des timbres de l'orchestre, prouvent avec quelle souplesse Halévy savait manier les forces instrumentales. Dans cette dernière page le quatuor avec le bois de l'archet répond dans toutes les mesures à $\frac{3}{4}$ aux cors et bassons qui accompagnent les $\frac{2}{4}$. Dans *Prométhée* (1849) qui présentait cette particularité de l'emploi des quarts de tons, d'après les système de Vincent, nous trouvons encore, pour peindre le vol des filles de l'Océan, un orchestre qui mérite d'être cité. Il se compose de :

2 flûtes,	Harpe,
Hautbois,	Timbales,
Clarinettes,	Contrebasse,
Cors,	5 violoncelles *soli.*
Bassons,	

C'est dans le chœur des Océanides, qui suit cette page instrumentale, que se trouvent les quarts de tons confiés aux violons.

En dehors de ces grandes combinaisons symphoniques, Halévy a employé maintes fois chaque instrument ou chaque groupe sonore d'une façon spéciale et curieuse. Les cordes nous offrent quelques particularités. Le rôle de l'alto dans l'air d'Éléazar est des plus dramatiques ; il accentue vigoureusement par sa sonorité rauque l'enthousiasme du vieux fanatique. Il traduit un sentiment analogue dans les strophes de Théodora, mais toute autre est sa couleur dans le joli ballet des Abeilles, où il peint le vol des légers insectes, en dialoguant avec les traits de violons et trois parties de violoncelles en pizzicato. Dans le chœur dansé de la *Reine de Chypre,* nous retrouvons encore un effet de ce genre, mais, cette fois, ce sont les flûtes qui sont jointes aux violons. Le rôle dramatique du violoncelle doit être signalé aussi. Dans la scène des tombeaux de *Guido et Ginevra,* comme dans celle de la belle romance du *Val d'Andorre,* sa voix plaintive et douloureuse vient encore ajouter à l'effet puissamment expressif de la mélodie.

C'est avec un soin tout particulier qu'Halévy a traité le petit orchestre des bois. Les cors anglais, les clarinettes jouent dans son répertoire un rôle des plus dramatiques ; je n'en veux pour exemple que la fameuse ritournelle de la *Juive,* un peu longue, il est vrai, mais dans laquelle la clarinette prépare d'une façon si expressive l'entrée des hautbois quintes. Pendant le premier chœur de *Guido et Ginevra,* ce sont les hautbois et clarinettes qui conversent avec les flûtes, tandis qu'au contraire, dans le final, le chœur des condottieri a pour accompagnement principal à l'unisson une seule clarinette. Le petit orchestre qui accompagne la grave et expressive mélodie de *Charles VI* « Ma vie à ce roi qui succombe, » a quelque chose de religieux et d'élevé qui rappelle la solennité d'un serment. Joint à ce groupe, le cor a été employé par l'auteur de la *Juive* avec le plus grand bonheur. Terrible et sombre dans l'apparition des spectres, et répondant aux gémissements de la clarinette, il acquiert, dans le chœur des Gondoliers de la *Reine de Chypre,* un charme et une suavité de couleur des plus remarquables. Plusieurs fois aussi, Halévy l'a joint à la harpe, soit dans la romance de *Guido,* « Pendant la fête une inconnue, » soit dans la pavane de *Char-*

les VI, et chaque fois son effet a été des plus heureux. Enfin le plus bel emploi peut-être qu'Halévy ait fait de cet instrument, est dans la ritournelle de Rachel « Il va venir ! »

Les cors nous amènent tout naturellement à reparler de la grande masse des cuivres. Nous avons montré quelle était la tendance d'Halévy dans l'emploi de ces instruments, il ne nous reste plus qu'à signaler quelques détails. C'est le trombone solo qui accompagne la grande déclamation d'Ashverus, au quatrième acte du *Juif-Errant ;* il en est de même du chœur des Sauvages de *Jaguarita,* qui est soutenue par les cuivres à l'unisson, et des strophes de Mama-Jumbo, dont l'expression sauvage est encore augmentée par la voix puissante des trombones et des cors. Dans la scène ou Ginevra reprend les sens, les trompettes, sonnant sur l'accord de septième diminuée avec tierce diminuée, produisent avec l'accompagnement des bassons et des cors un effet digne des plus belles pages de Meyerbeer.

Au moment où nous présentions ce travail aux suffrages de l'Académie des beaux-arts, Félicien David vivait encore. Par un sentiment que le lecteur comprendra, nous ne crûmes pas devoir apprécier l'œuvre de ce maître. Aujourd'hui que de la célébrité, David est passé dans la gloire, son œuvre est terminée, elle nous appartient, et il est de notre devoir de donner à l'auteur de *Lalla-Rouk* la place qui lui est due parmi les maîtres de l'orchestre. Cependant, malgré les succès de *Lalla-Rouk,* d'*Herculanum,* de la *Perle du Brésil,* malgré la valeur instrumentale de ces partitions, qu'il nous soit permis de considérer Félicien David au point de vue purement symphonique, plutôt que sous le rapport dramatique, aussi renvoyons-nous à son sujet le lecteur au chapitre suivant, dans lequel nous étudierons la brillante école des Berlioz, des David, des Reber, qui, en apportant dans la symphonie quelques-unes des qualités scéniques qui distinguent entre tous les musiciens français, ont su se placer à côté des plus grands maîtres allemands.

CHAPITRE XIV.

LA SYMPHONIE EN FRANCE. — BERLIOZ, FÉL. DAVID, ONSLOW, M. REBER.

Jusque vers 1830, l'école française semblait uniquement destinée à briller dans le genre dramatique. Pour nos musiciens l'orchestre était un personnage qui parlait, pleurait, riait, se mouvait dans le drame sombre ou léger, mais un personnage de second ordre, que beaucoup reléguaient au rang des utilités. Au moment à peu près où se faisait la renaissance littéraire, on put constater de nouvelles tendances. Deux hommes, Berlioz et Félicien David, ouvraient à l'art français des voies encore inexplorées. Ils créaient dans notre pays la symphonie, mais à la manière française, en y introduisant l'élément dramatique et pittoresque, en donnant aux voix, dans la symphonie, une part que les maîtres allemands lui avaient rarement accordé. L'ode-symphonie et la symphonie dramatique créaient une forme nouvelle en dehors du théâtre, moins longue que celle de l'oratorio, d'un développement moins absolument instrumental que la symphonie pure.

Depuis le XVI[e] siècle, comme nous avons pris soin de le faire remarquer, nos musiciens avaient montré de grandes préférences pour le genre imitatif et pittoresque. L'art avait progressé, mais les tendances étaient toujours restées les mêmes. Les partitions de Lulli et de ses successeurs ne retentissent que de bruits de guerre, roulements de tonnerre, chants d'oiseaux, que les instruments devaient peindre plus ou moins bien. Rameau avait porté à son comble cet art de la musique imitative, et avait même poussé jusqu'à l'exagération l'exactitude de l'imitation, mais ces erreurs avaient leur source dans une qualité essentiellement française, la recherche de la précision et de la justesse dans les moindres détails de la musique. Après Rameau, nous voyons Gossec, qu'Haydn a fait oublier, mais qui, en même temps que

ce grand maître, créait, la symphonie. Ainsi que ses prédécesseurs, il décrivait; c'était la chasse, les sonorités de la nature qu'il aimait à rendre, mais déjà dans ses œuvres on pouvait apercevoir cette poésie grâce à laquelle la peinture trop fidèle cesse d'être puérile, par laquelle la musique imitative devient pittoresque. Les opéras de Berton, Grétry, Cherubini, Méhul, abondent en tableaux dont l'orchestre a fourni les brillantes couleurs. Certaines ouvertures, comme celle du *Jeune Henri*, sont de véritables symphonies et par leurs sujets et par leurs développements, mais on y trouve de plus une précision, une sorte de netteté, pour ainsi dire scénique, que n'ont point à la même époque les grandes œuvres instrumentales allemandes. Le fait était encore plus sensible chez le vieux Lesueur, qui, mettant en pratique une idée qui est aujourd'hui celle de toute l'école moderne, avait donné à l'élément orchestral un rôle d'une réelle importance dans ses opéras. Ainsi peu à peu ces maîtres posaient pour ainsi dire le décor dans lequel Berlioz et David devaient introduire les personnages.

En Allemagne, le mouvement était plus accentué encore, la symphonie dramatique avec programme était créée en dehors du théâtre; elle avait pris la forme de l'oratorio et de ces nombreuses compositions difficiles à définir et dont les *Saisons* sont le plus admirable modèle. Cette tendance s'était introduite, même dans la symphonie pure, et le plan et la division de la *Pastorale* révèlent d'une manière éclatante jusqu'à quel point les plus grands maîtres avaient à cœur de donner aux compositions instrumentales un sens plus précis que celui qu'elles avaient eu jusqu'à ce jour. Enfin Beethoven, après avoir écrit les huit symphonies, après être arrivé dans le domaine de la musique pure au plus haut point de perfection, avait demandé à la voix humaine de nouveaux effets et écrit la symphonie avec chœurs, qu'on peut considérer comme la plus admirable des odes symphoniques. Les formes dramatiques faisaient triomphalement irruption dans la symphonie, pendant que, par un retour singulier, l'orchestre, avec Beethoven dans *Fidelio* et Weber dans *Obéron*, prenait dans le drame lyrique une importance jusqu'à ce jour inconnue. Je n'ai pas besoin de rappeler au lecteur que c'est en 1824 que les symphonies de Beethoven s'étaient introduites en France.

Ce n'est pas uniquement à des causes résultant de l'histoire même de la musique qu'il faut attribuer les innovations dont Berlioz et David ont réellement donné les premiers exemples dans notre pays. Jamais époque n'avait été plus favorable pour renouveler l'art musical en france. L'esprit français subissait en 1830 une de ses révolutions les plus radicales. Shakespeare, Gœthe, Schiller, immortels inspirateurs de la poétique nouvelle, ouvraient à nos écrivains, à nos auteurs dramatiques, à nos peintres de vastes horizons encore inexplorés. En littérature et au théâtre, Victor Hugo, Dumas, Lamartine, Casimir Delavigne ; en peinture, Delacroix, Decamps, suivis d'une nombreuse et brillante cohorte, s'élançaient hardiment dans le romantisme. La musique à son tour ne pouvait rester stationnaire ; elle devait fatalement obéir à cette loi, qui relie tous les arts entre eux, qui exige que la musique, comme la peinture et la sculpture, subissent toutes les révolutions par lesquelles passent le roman, le théâtre ou la poésie. Avec Hérold, avec Meyerbeer, avec Rossini, dans *Guillaume Tell*, le mouvement romantique s'était fait puissamment sentir dans le drame lyrique, il fallait encore que notre art français s'enrichît de nouveaux trésors, et qu'à son tour il disputât aux Allemands la palme de la musique symphonique et instrumentale. Pour cela il était nécessaire que des compositeurs eussent assez de conviction et d'audace pour affronter les périls auxquels s'exposent tous les novateurs; assez de talent pour forcer le public français si médiocre musicien, mais si admirable juge en matière d'émotion dramatique, à reconnaître qu'il pouvait exister en dehors de la scène des œuvres dignes de son admiration, et que pour offrir à nos yeux un spectacle moins varié, moins brillant que celui du théâtre, le concert, où la musique seule régnait sans partage, était capable d'émouvoir notre âme, de la transporter dans les régions élevées de l'idéal.

Berlioz et Félicien David semblent avoir été, avec des qualités absolument différentes, destinés à cette mission. L'un était un génie sombre, ardent, inquiet, musicien de grande race, mais plus littérateur peut-être encore que musicien. Il aimait la lutte contre le public, contre les sujets qu'il traitait, contre lui-même. Il voulait faire accepter à des auditeurs, encore peu préparés des œuvres qui, à son point de vue, réalisaient le plus parfait idéal de

la musique, et pour cela faisait entendre non-seulement ses œuvres, mais encore celles des grands maîtres, car s'il connaissait la haine, s'il poursuivait implacablement ceux qui profanaient l'art qu'il vénérait, il était inaccessible à l'envie, et n'hésitait jamais à exalter, non-seulement les grands maîtres, mais encore ceux de ses contemporains qui lui paraissaient mériter son admiration. Félicien David, au contraire, était moins ardent et plus réservé. Ce n'était pas la lutte qu'il cherchait, mais le silence et le calme, pour y rêver en paix, pour y traduire dans la langue des sons les tableaux qui avaient frappé son imagination, pour y chanter l'amour et la volupté. Son œuvre achevée, il la présentait simplement, sans emphase, persuadé que ce qu'il avait fait devait être fait, et gardant cette ferme conviction, sans laquelle il n'est pas d'artiste, que, quel que fût le succès, son œuvre était digne de lui, du public et de l'art auquel il avait voué sa vie. L'accueil fait à chacun de ces deux maîtres a été bien différent, mais il n'est pas moins vrai que tous deux, presque en même temps et par des chemins divers, ont puissamment contribué à répandre en France le goût de la symphonie pittoresque et dramatique, à créer cette école symphonique française qui brille aujourd'hui d'un si vif éclat et dont l'étranger même applaudit les œuvres avec enthousiasme.

Ce serait pousser trop loin la manie du parallèle que de continuer à comparer entre eux Berlioz et Fél. David. Ces deux hommes qui, par un singulier hasard, se sont trouvés à la même époque pour concourir au même but, différaient absolument l'un de l'autre et par leur génie, et par leur idéal, et par la conception et le style de leurs compositions. L'un demandait anxieusement à Shakespeare, à Goethe, à Victor Hugo, aux plus grands maîtres du romantisme, les sujets qu'il voulait traduire en musique. L'autre, au contraire, n'interrogeait que son cœur et son imagination. Il transcrivait naïvement dans sa langue ce qu'il avait vu, ce qu'il avait senti, sans presque emprunter le secours d'aucun autre art; il écrivait de mémoire pour ainsi dire, il obéissait à sa sensation. Si nous étudions de près leurs œuvres, les mêmes différences se font sentir dès le premier coup d'œil. Chez Berlioz, la mélodie, le rythme, l'harmonie, sont d'une incroyable richesse, d'une prodigieuse variété; l'instrumentation est éminemment poétique,

curieuse et originale, mais, il faut bien le dire, tout cet ensemble est souvent tourmenté et cherché à l'excès. David, au contraire, tout en innovant dans son art, resta plus fidèle à la tradition française, et garda les qualités scéniques qui lui permirent de briller au théâtre, comme dans la symphonie. Il cherchait avant tout la clarté, la simplicité; son idée n'était pas toujours très-puissante, son harmonie frisait souvent la pauvreté, mais c'était l'orchestre qui venait alors recouvrir de sa riche parure ce fond un peu nu. Si ces deux maîtres se rapprochent par un point, c'est que tous deux ont confié aux instruments un rôle capital dans toutes leurs œuvres; mais ici encore des différences nous forcent à les analyser séparément.

Pour celui qui après nous étudiera l'histoire de l'instrumentation et la reprendra au point où nous sommes obligé de l'abandonner, Berlioz sera une des figures les plus intéressantes de la musique moderne. En ce moment une réaction s'opère en sa faveur et notre admiration le venge des mépris de ses contemporains. Il n'est plus même discuté aujourd'hui, et le musicien si insensé, si grotesque autrefois, est aujourd'hui un maître dont nous écoutons les œuvres avec respect, quand nous ne les acclamons pas avec enthousiasme. Mais, dans l'avenir, lorsque la révolution qui s'opère au moment même où j'écris sera terminée, lorsque les idées modernes, corrigées, épurées par l'expérience et le temps, auront définitivement triomphé, Berlioz sera un de ceux auxquels devra revenir la gloire de ces transformations; c'est par ses œuvres qu'on pourra répondre au compositeur insolent qui, au mépris des maîtres qui l'ont précédé, ose se poser publiquement en réformateur de l'art et faire dater de lui une ère nouvelle de la musique.

De tous les maîtres, Berlioz est peut-être celui qui a cru le plus à la puissance des instruments. Doué d'une imagination très-ardente, il ne craignait pas de s'attaquer aux sujets les plus élevés, de prendre pour collaborateurs les plus grands poëtes dont il voulait traduire en musique les conceptions les plus idéales et pour lutter avec ces puissants génies qui ont nom Gœthe, Virgile et surtout Shakespeare, il pensait que les seules forces de l'orchestre pouvaient lui suffire. En cela, il exagérait, du moins selon notre avis, et dans plus d'une page de lui on regrette

l'absence de la voix humaine. Le chanteur, je le sais, est le plus ignorant, le plus rétif, des exécutants mais on ne peut s'en passer, c'est un mal nécessaire et, il faut bien l'avouer, pour exprimer l'amour et la passion, il n'est pas un instrument plus beau, plus tendre, plus émouvant que la voix humaine. C'est en partie pour avoir méconnu cette vérité que Berlioz a vu ses plus admirables œuvres accueillies avec froideur.

Souvent, chez lui, un instrument est un personnage; comme dans *Harold en Italie*, que l'on pourrait appeler la symphonie de l'alto, celui-ci est seul à traduire l'idée du compositeur. C'est lui qui pense, qui aime, qui s'émeut, qui souffre. Le musicien le conduit avec lui à travers toutes les péripéties de son drame, c'est à l'auditeur à le suivre, à en comprendre les accents. Quelquefois, ainsi qu'on peut le voir dans la *Symphonie fantastique*, le personnage est représenté par une idée mélodique, qui se transforme successivement de mille manières. Elle change de coupe, de rhythme, d'harmonie, elle passe par les timbres multiples de l'orchestre, pour venir [s'épanouir enfin, dans tout son éclat, au dénoûment de ce drame purement musical. Le système de la *phrase mère*, dont on parle tant aujourd'hui, se retrouve encore appliqué et de la façon la plus frappante dans de nombreuses œuvres de Berlioz, dans *Roméo et Juliette*, dans la *Damnation de Faust* et d'autres encore. Je n'en citerai qu'un exemple. La phrase de Méphistophélès dans la *Damnation :* « Voici les roses, » subit les transformations les plus diverses. Tantôt elle passe des voix aux instruments et des instruments aux voix ; tantôt elle change de rhythme et de mouvement et nous la suivons ainsi jusqu'à la Danse des sylphes où elle opére sa dernière métamorphose. Nous avons déjà vu dans Beethoven l'emploi de ce procédé, mais Berlioz l'a fait sien, et si Richard Wagner le lui a emprunté pour en faire un de ses moyens dramatiques les plus puissants, nous ne devons pas, comme lui, oublier à qui il le doit.

Pour pouvoir traiter de sujets aussi variés, depuis les splendeurs sonores du *Tuba mirum,* jusqu'aux accents simples et touchants de l'*Enfance du Christ*, l'orchestre de Berlioz devait être d'une incroyable souplesse, et il le fut en effet. Puissant et terrible dans le *Requiem*, éclatant dans la marche de la *Damnation*, amoureux et débordant de passion dans la scène d'amour de *Roméo*, plein de

fantaisie et d'imprévu dans l'épisode de la *Reine Mab,* il devient d'une adorable candeur dans l'*Enfance du Christ.* Chaque instrument a son rôle, chaque voix exprime un sentiment, et si quelquefois Berlioz a pu s'égarer à la poursuite d'un idéal trop ambitieux, du moins a-t-il su faire de l'orchestre, dans les nombreuses pages admirables qu'il nous a laissées, un interprète fidèle et quelquefois sublime de sa pensée. Écoutez la scène d'amour de *Roméo,* la plus tendre et la plus poétique inspiration de Berlioz. Il fait nuit, les jeunes Capulets sortent de la fête en chantant des réminiscences du bal, ils s'appellent, ils se répondent, les chuchotements se croisent dans l'ombre, puis tout se tait et le silence règne dans le jardin des Capulets. Semblable à ces paysages qui servent de fond au sujet de la peinture, le tableau attend encore le personnage qui doit lui donner la vie. Ce personnage, le voilà, c'est Roméo : il entend la voix de Juliette et les violoncelles soupirent la douce mélodie d'amour. Le chant de Roméo, bégayé d'abord dans les profondeurs de l'orchestre, semble l'aveu craintif balbutié par l'amant à sa bien-aimée; avec lui les instruments palpitent et soupirent. Juliette a répondu et la première phrase, confiée maintenant aux violons, devient plus accentuée et plus ferme, puis tous deux, enivrés de bonheur et d'espoir, chantent cet amour puissant, indissoluble, qui permettra à Juliette d'affronter les terreurs de la tombe pour revoir Roméo, à Roméo de venir mourir aux pieds de celle qu'il a tant adorée. Les quatre reprises de la phrase mélodique dans cet admirable morceau suivent la progression de la passion. L'orchestre a des transports, des soupirs, des plaintes : tantôt saccadé, comme oppressé par la joie, il procède par fragments rhythmiques et mélodiques ; tantôt, comme emporté par un élan de passion délirante, il réunit ses forces dans un *tutti* chaleureux et incisif. Dans le genre fantastique, où le champ est si largement ouvert à l'imagination du musicien, Berlioz n'a connu d'égal que Mendelssohn. Les deux scherzi de la reine Mab, l'un, sorte de récit accompagné, l'autre, véritable symphonie instrumentale, sont empreints d'une poésie étrange et originale. Le premier scherzetto en *fa* 2/4 n'a ni violons, ni contrebasses, mais les altos divisés ainsi que les violoncelles semblent bourdonner sous le récitatif habilement coupé par le chœur ; c'est à peine si la flûte et la petite flûte font entendre, de

temps en temps, des traits du plus charmant effet. Enfin, après les triolets bourdonnants de l'alto, l'orchestre se tait d'une façon étrange et inattendue, après avoir fait entendre les deux accords de conclusion, frappés vivement sur les mots : « dans l'air ».

Mais ceci n'est qu'un prélude et c'est dans le grand scherzo que Berlioz a donné libre carrière à toute son imagination. C'est la course folle des légers serviteurs de Titania; sans paix ni trêve, ils voltigent, rapides et empressés. La mélodie, chantée d'abord par les violons, s'élance capricieuse et fantastique, puis, semblable au papillon, elle vient butiner dans le groupe des instruments à vent pour retourner encore se reposer sur le quatuor, puis elle disparaît et reparaît vingt fois à travers le dédale des timbres, de l'harmonie et des rhythmes, semblable aux fées rieuses qui se poursuivent gaîment au clair de lune à travers les buissons odorants, puis elle revient encore toute ruisselante, pour ainsi dire, de sonorités variées et ne s'arrête que sur l'accord final. C'est une lutte de caprice et de légèreté entre les instruments. Les trilles des flûtes et hautbois répondent au pizzicato des cordes, les sons harmoniques des violons aux voix harmonieuses du groupe des bois et lorsque la scène est finie l'auditeur cherche encore la déesse fantasque qui a mené tout ce bal. Que de pages de ce genre nous pourrions citer, et la valse des Sylphes de la *Damnation de Faust*, et le rêve de Marguerite !

Personne mieux que Berlioz n'a déployé avec plus de pompe toutes les forces instrumentales. Nous verrons plus loin la composition des orchestres multiples du *Requiem*, et de la *Damnation de Faust.* On a bien *ri* des trombones de Berlioz; il était bien comique ce compositeur qui croyait naïvement que les voix les plus sombres, les sonorités les plus puissantes étaient celles qui convenaient le mieux pour rendre les lugubres accents du *Dies iræ,* et les terribles appels de la trompette divine, appelant pour être jugés les vivants et les morts ; il fallait vraiment avoir une imagination bien baroque pour se figurer que ce n'était qu'en demandant à l'orchestre son coloris le plus brillant, ses teintes les plus chatoyantes, qu'on pourrait peindre les fiers magnats hongrois, resplendissants sous leurs armes d'or et d'argent, incrustées de fines pierreries, les chefs valeureux emportés par le galop de leurs chevaux indomptables.

S'ils avaient voulu écouter les œuvres de Berlioz, ces sprituels dilettanti auraient compris que Berlioz n'était pas seulement le musicien étrange, passionné et romantique, de *Roméo et Juliette*, de la *Damnation de Faust*, du *Requiem*, de la *Symphonie fantastique*. Il leur eût suffi d'entendre l'*Enfance du Christ* pour connaître un Berlioz à l'inspiration douce et religieuse, un Berlioz préraphaélique, si je puis m'exprimer ainsi. Dans cette partition le compositeur a réduit les forces de l'orchestre à leur plus simple expression ; le quatuor y tient la plus large place et c'est à peine si les cuivres y font leur apparition. La couleur de l'orchestration conserve une grande unité pendant toute la composition. Elle est simple, pénétrante pour ainsi dire, surtout dans les deux dernières parties ; l'adorable récit du voyage de la Sainte famille, le ballet des jeunes Ismaélites, sont des pages pleines de suavité et de charme, qui prouvent combien Berlioz savait plier son orchestre à tous les genres qu'il voulait traiter.

Considérée au point de vue technique de la disposition des masses et de la division des groupes, l'instrumentation de Berlioz présente le plus haut intérêt. Par la multiplicité des mouvements des parties réelles, son orchestre, plus symphonique que scénique, se rapproche de celui des grands maîtres allemands, Beethoven, Weber, Mendelssohn. Ce style donne à la composition un fond pour ainsi dire ciselé qui prépare à l'auditeur mille effets inattendus, mille agréables surprises ; mais il faut avouer qu'il enlève un peu d'éclat et de plénitude à l'instrumentation. Aussi Berlioz n'est-il pas sans mériter quelquefois le reproche que nous faisions à Schumann ; mais combien de qualités rachètent ce léger défaut ! et puis, dans les passages de force, où toute la sonorité doit être pleine et riche, il a su masser ses groupes dans un nombre de parties plus restreintes, leur rendant ainsi toute l'intensité de son dont ils étaient susceptibles. Il y a deux choses qui distinguent entre toutes le style de Berlioz, en dehors de sa merveilleuse entente des timbres. Non-seulement il écrit avec un grand nombre de parties réelles, mais ces parties se croisent dans un continuel va et vient de la façon la plus curieuse, et les rhythmes même se heurtent entre eux. Il arrive quelquefois que dans le même groupe instrumental, comme les violons, par exemple, des rhythmes différents se présentent les uns à côté des autres. Un passage de

la *Damnation de Faust* nous offre un singulier exemple de ce genre. Sur ces mots : « Je sens glisser dans l'air la brise matinale, » les seconds violons exécutent les notes redoublées sur un rhythme de quatre triples croches, tandis que les premiers font résonner leur accompagnement sur un rhythme en triolet. C'est le matin que le compositeur a voulu peindre, à cette heure où la brume, estompant encore tous les objets, les entoure d'un blanc nuage, et ce fourmillement de notes produit comme une sonorité vague et indécise, qui réalise d'une façon frappante de vérité la pensée du musicien.

Cette division de l'harmonie et du rhythme devait nécessairement avoir pour résultat la subdivision de chacun des groupes d'instruments ; mais ici nous nous trouvons en face d'une des innovations de Berlioz dont les réformateurs modernes semblent avoir le plus profité. Dans le chœur des jeunes Capulets, dans le *Tuba mirum*, dans le triple chœur de l'*Enfance du Christ*, dans *Lelio*, dans l'*Hostias* du *Requiem*, les instruments sont partagés par petits paquets, traités le plus souvent à quatre parties (on trouve quatre clarinettes dans *Lelio*) et qui forment autant de petits orchestres, mais ce sont surtout les instruments à cordes qui sont beaucoup plus divisés chez Berlioz que chez tous ses contemporains. Nous retrouverons ce procédé instrumental dans les œuvres de Richard Wagner. Dès les premières compositions de l'auteur des *Troyens*, nous pouvons constater cette tendance. Quatre parties de violons, quatre parties de violoncelles se font entendre dans *Lelio* ; dans *huit scènes de Faust* on en constate deux de violoncelles, et la *fantaisie sur la tempête* (*Lelio*) offre le plus curieux exemple de ce genre. Les premiers violons, divisés en quatre, battent le rhythme, tandis que pour les seconds quatre autres parties font les tenues, et cet étrange orchestre de cordes dialogue avec le piano et les instruments à vent. Les huit parties de violons se retrouvent encore au morceau suivant, et dans la scène du sabbat, nous voyons six parties de violons et deux parties d'altos, répondant aux cors bassons et trombones. Les altos du *Sanctus* sont divisés en quatre et les violons en huit. Les contrebasses, dans le chant du *Cinq mai*, sur la mort de Napoléon, sont aussi distribuées en cinq parties, distinctes les unes des autres. Du reste, les combinaisons sonores de Berlioz sont des plus multiples et des plus originales ; il s'amu-

sait (qu'on me passe le mot qui semble peu s'appliquer à ce compositeur médiocrement badin de sa nature), il s'amusait, dis-je, à marier entre eux les instruments les moins faits pour s'accoupler. De ces combinaisons nous n'en citerons que quelques-unes, car elles fourmillent à chaque page des œuvres du maître et leur étude détaillée nous entraînerait trop loin.

L'orchestre de la harpe éolienne de *Lelio* se compose d'une clarinette en *la*, d'une harpe, des violons, altos, et violoncelles avec sourdines, des contrebasses sans sourdines La *fantaisie sur la tempête* est exécutée par le piano (à quatre mains) la petite flûte, la grande, flûte et les violons. Ce sont trois flûtes, accompagnées par une harpe, qui jouent le délicieux ballet de l'*Enfance du Christ*. La fugue comique des étudiants de la *Damnation de Faust* ne comprend ni violons, ni flûtes, ni trompettes, ni aucun instrument à sonorité nette et claire, mais le compositeur a choisi au contraire pour accompagner cette brutale chanson d'ivrognes les voix les plus sourdes de l'orchestre, le tuba, le basson, l'alto, la contrebasse, le cor, le tout à l'unisson. Ce n'est pas la seule fois que Berlioz a cherché des effets comiques dans les timbres des instruments et le sabbat de la *Symphonie fantastique*, le *Dies iræ* est traité de cette façon : tandis que deux ophicléides, les cors, les trombones les bassons et les cloches exécutent dans toute sa pureté la mélodie sacrée, les flûtes, hautbois, clarinettes et les violons en pizzicato leur répondent en doublant le mouvement, par une sorte de dérision. Cette opposition des sonorités maigres, narguant pour ainsi dire la puissante voix des cuivres, cet effet de lumière et d'ombre, produit la plus singulière sensation.

Berlioz aimait les orchestres monstres à nombreuses combinaisons sonores. Les deux principaux sont celui du *Tuba mirum*, et celui du *Sanctus*, tous deux dans le *Requiem*.

Voici celui du *Sanctus :*

Une flûte seule.	Violons soli. { 1er violon.
2 hautbois.	2e »
4 clarinettes.	3e »
8 bassons.	4e »
4 cors en *mi* bémol.	1ers violons.
» *mi* naturel.	2es »
» *si* bémol bas.	1ers altos.
4 cornets à pistons en *si* bémol.	2es »

4 ophicléides en *ut*.
Grosse caisse.
3 paires de cymbales.

Ténor solo.
Chœur.
1ers violoncelles.
2es »
Contrebasses.

Voici l'orchestre du *Tubà mirum* :

4 flûtes.
2 hautbois.
2 clarinettes en *ut*.
8 bassons.
4 cors en *mi* bémol.
» en *fa*.
» en *sol*.
4 cornets à pistons en *si* bémol.

4 trombones ténors. 1 ophicléide monstre à pistons.	1er orch. au nord.	Ces petits orchestres de cuivre doivent être placés isolément aux quatre angles de la grande masse chorale. Les cors seuls restent au milieu du grand orchestre.
2 premières trompettes en *fa*. 2 deuxièmes » en *mi* bémol. 4 trombones ténors.	2e orch. à l'est.	
4 trompettes en *mi* bémol. 4 trombones ténors.	3e orch. à l'ouest.	
4 trompettes en *si* bémol bas. 4 trombones ténors. 2 ophicléides en *ut*. 2 ophicléides en *si* bémol.	4e orch. au sud.	

2 timbaliers sur une paire de timbales en *ré*, *fa*.
» » » en *sol*, *mi* bémol.

» » » en *sol* bémol, *si* bémol. » » » en *si* naturel, *mi* naturel. » » » en *la* naturel, *mi* bémol. » » » en *la* bémol, *ut* naturel. » » » en *sol* naturel, *ré* bémol. » » » en *fa* naturel, *si* bémol.	Il ne faut qu'un timbalier pour chacune de ces six paires, en tout 10 timbaliers et 8 paires de timbales, tous avec baguettes d'éponge.

1 grosse caisse roulante en *si* bémol.
1 grosse caisse avec deux tampons.
50 violons.
20 altos.
Chœur (70 sopranos, 60 ténors, 70 basses).
Violoncelles.
18 contrebasses.

On sait que la disposition de l'église des Invalides où fut exécuté ce *Requiem*, permettait de placer les masses ainsi que Berlioz l'avait indiqué lui-même dans sa partition. Dans l'*Agnus Dei*, on retrouvait les seize trombones, les douze cors et les huit paires de timbales.

Dans l'emploi de chacun des instruments, pris séparément, l'orchestre de Berlioz présente de nombreuses particularités ; à chaque page nous trouvons un effet nouveau et heureux, une application juste et expressive des timbres les plus variés. Nous avons signalé dans les instruments à cordes cette division des violons, altos et violoncelles qui est un des caractères distinctifs de l'instrumentation de Berlioz. Nous avons vu, dans la symphonie d'*Harold en Italie*, que l'alto était à lui seul le personnage de ce drame instrumental que l'on pourrait appeler un concerto dramatique. Dans la marche des devins de l'*Enfance du Christ* et surtout dans la scène des évolutions cabalistiques, à sept temps, les violoncelles et altos se croisent d'une manière curieuse. Dans la scène du jardin de *Roméo* le rôle du violoncelle est des plus remarquables, et dans le duo des *Troyens* la voix de l'alto, douce et grave, se marie heureusement à l'ensemble des deux voix de femmes. C'est encore l'alto qui contribue à donner au Sanctus du *Requiem* le caractère profondément religieux dont il est empreint. Berlioz a fait grand usage des sons harmoniques des violons divisés, et cette sonorité étrange et pour ainsi dire cristalline, prête aux scènes fantastiques quelque chose d'aérien ; pour le scherzo de la *Reine Mab*, Berlioz a tiré des sons harmoniques de charmants effets. Il est le premier qui ait eu recours aux sons harmoniques de la harpe, en les unissant à ceux des violons, dans ce même scherzo de la reine Mab. L'effet de cette association est réellement féerique.

Le compositeur n'a pas traité avec moins de soin les instruments à vent. Chez lui, comme chez Meyerbeer, le cor anglais vient compléter le quatuor des hautbois et bassons ; les flûtes, clarinettes, hautbois, sont divisés comme nous l'avons vu en petits paquets qui semblent se mouvoir chacun séparément. A chaque page ces voix ont un rôle prédominant : dans la *Damnation de Faust*, c'est le cor anglais qui pleure avec Marguerite, pendant que les bruits joyeux retentissent au dehors; dans la *Symphonie fantastique*, ce sont les instruments à vent qui, reprenant tour à tour l'idée

mère, la transforment de mille façons selon l'inspiration du maître. Berlioz a tiré des flûtes les effets les plus délicieux; tantôt il les groupe par trois, tantôt il les emploie au grave, mais toujours avec un sentiment parfait du timbre cristallin et poétique de l'instrument. La combinaison des trois flûtes se rencontre deux fois dans ses œuvres. La première fois, c'est dans l'*Hostias* du *Requiem* que nous les voyons mêlées à l'orchestre des cuivres et des cordes. Le second exemple est le charmant ballet des filles Ismaléïtes dans *l'Enfance du Christ.* Cette page, d'une sonorité si légère et si transparente, également relevée par les sons perlés de la harpe, est une des plus complètes de toute la musique instrumentale et tiendra dignement sa place à côté des ballets d'*Armide,* dont elle rappelle un peu la poésie calme et douce. Du reste le mariage de la flûte à la harpe, combinaison des plus heureuses, se retrouve encore plusieurs fois chez Berlioz; et l'*Invitation à la valse* de Weber, orchestrée par lui, nous en offre un exemple remarquable.

Berlioz a donné aux cuivres toute la puissance de sonorité dont ils étaient susceptibles, soit en les groupant de la manière la plus favorable au développement du son, soit en écrivant pour eux dans la partie la plus riche de leurs registres, mais il ne faut pas oublier qu'il a été le premier, non pas à trouver, mais à signaler dans son traité d'instrumentation, quels magnifiques effets on pouvait tirer des trompettes et trombones, dans le *piano* et même dans le *pianissimo.* Nous avons vu l'importance qu'il leur avait donnée dans le *Requiem.* Il a été avec Halévy un des plus ardents propagateurs des instruments de Sax et c'est dans la Bénédiction des drapeaux du *Te Deum* (1855) qu'il a fait usage du petit saxhorn suraigu à trois cylindres, en *si* bémol. C'était Arban qui était chargé de cette partie. Partout où il a pu le faire, Berlioz a cherché à remplacer l'ophicléide lourd et pâteux par le tuba au timbre plus sonore et plus plein; c'est cet instrument qu'on rencontre en général dans ses dernières œuvres, et il est à remarquer que sur les partitions que possède la Bibliothèque nationale et qui portent des corrections autographes, Berlioz indique presque partout le tuba à la place de l'ophicléide.

Les instruments de percussion tiennent une grande place dans les œuvres du maître. Il les soigne d'une manière toute particu-

lière et, multipliant les indications et les conseils aux exécutants, il va jusqu'à la minutie : baguettes de bois, d'éponge et de peau pour les timbales, double ou simple tampon pour les grosses caisses, mailloches pour les cymbales et tams-tams, tout est noté. C'est lui qui, en effet, s'est le plus servi de ces engins sonores. La disposition de ses timbales varie à chaque page, nous en avons vu huit paires dans le *Requiem*. Cet exemple n'était pas nouveau, et Reicha, voulant dans une ode de Schiller, imiter la musique des sphères roulant dans l'espace, en avait employé quatre paires ; mais les seize timbales de Berlioz donnaient tous les intervalles de la gamme chromatique de *ré* bémol majeur. Ces instruments se retrouvent encore dans le *Sanctus*. Quatre seulement se font entendre dans la *Symphonie fantastique* et dans les *huit scènes de Faust*, ces quatre timbales sont accordées en octaves. On connaît l'effet de la grosse caisse dans la marche de la *Damnation de Faust*. Les cymbales petites et grandes n'ont pas moins d'importance pour Berlioz : on sait qu'il fit faire exprès pour le scherzo de la *Reine Mab* des petites cymbales antiques, dont le son était très-aigu et très-faible. Dans le *Sanctus* on constate la présence de trois paires de cymbales et le *Te Deum* exige cinq paires de ces instruments ; il ne fallait point qu'elles fussent fêlées, ni posées sur la grosse caisse ; Berlioz exigeait des cymbales neuves, à la garde desquelles des exécutants spéciaux étaient particulièrement préposés. Enfin, citons pour mémoire le tamtam dans le *Requiem*, le glockenspiel dans les *huit scènes de Faust*, sans oublier le feu de peloton indiqué par Berlioz dans la marche funèbre de *Tristia*. Je l'avoue, ce ne sont point ces petites excentricités musicales qui excitent mon admiration pour le maître qui a écrit *Roméo et Juliette*, mais nous ne pouvions donner une idée à peu près complète du style instrumental de Berlioz sans noter ces particularités de son orchestre. Bien des innovations introduites par ce musicien sont tombées dans le domaine public, beaucoup de ses nouveautés sont devenues aujourd'hui banales, mais celui qui sait à quel singulier public s'adressait le compositeur, ne peut s'empêcher d'admirer ce maître qui marcha d'un pas ferme dans la route de l'art idéal regardant non autour de lui, mais devant lui, et suivant les traces des maîtres, sans pour cela les imiter, sachant bien que lui-même passerait maître un jour.

Avec Félicien David, nous sommes en face d'un musicien moins varié dans ses effets, moins puissant dans ses conceptions. Plus que Berlioz, il se rapproche de l'école française et ses succès au théâtre prouvent qu'il avait, mieux que l'auteur de *Roméo et Juliette* le sentiment des proportions scéniques, qui conviennent à notre public. Son orchestre est moins riche, moins varié que celui de Berlioz, et si nous avons à signaler des pages d'une remarquable couleur instrumentale, si, son œuvre décèle une merveilleuse entente des timbres, si, en écrivant le *Désert*, il a été un des premiers à lancer l'école française dans la voie qu'elle parcourt aujourd'hui avec tant d'éclat, du moins n'a-t-il pas, à proprement parler, fait faire de progrès à l'instrumentation.

Son orchestre procède de celui de Haydn, plutôt que de tout autre maître. Recouvrant souvent une mélodie un peu maigre, une harmonie élégante, mais qui frise la pauvreté, l'instrumentation de Fél. David accapare à elle seule toute l'attention de l'auditeur. Elle est riche, limpide et variée. Le développement symphonique toujours écrit sur un rhythme bien marqué, sur une phrase mélodique dont tous les contours sont nettement accusés, n'exige, pour être compris, ni longue attention, ni aptitudes spéciales. Le maître écrivait comme il sentait, c'est-à-dire sans fouiller la musique jusque dans ses profondeurs, sans lui demander plus qu'elle ne pouvait exprimer. Une lettre de lui à son ami Sylvain Saint-Étienne nous dévoile toute son esthétique. « A mon avis, disait il, l'unité voilà une des qualités les plus difficiles et les plus importantes de la composition. Il n'est pas malaisé d'entasser pensées sur pensées, qui n'ont aucun rapport entr'elles; mais faire qu'un morceau ne fasse qu'un tout, qu'une idée principale domine toujours, qu'elle reparaisse sous différentes formes, sans lasser par une trop grande répétition, joindre à cela des entrées intéressantes, des parties, des repos bien ménagés, des imitations surtout, voilà l'art du compositeur, voilà ce qui embellit l'imagination sans l'enchaîner. » Félicien David n'était point critique et parlait rarement de son art, mais je connais peu de Laharpe musicaux capables de définir ainsi la symphonie. Il joignait l'exemple au précepte ; avant tout il cherchait à être clair, et c'est la clarté, dans la disposition de ses plans, la poésie et le coloris de ses peintures qui font de David un des maîtres dont s'honore le plus notre école.

Au théâtre, comme au concert, son orchestre est à peu près le même : non-seulement il marie les timbres de la façon la plus heureuse, non-seulement il sait les fondre et les opposer avec un goût infini, un admirable à propos, mais il a des formes à lui ; personne mieux que David ne sait superposer un sujet à un autre sujet, sans s'astreindre aux raides formules de la scolastique ; personne ne sait mieux colorer un chant par un élégant contrepoint instrumental. Écoutez la marche du *Désert;* sur ce thème si bien rhythmé, si original, le hautbois brod ses arabesques gracieuses, puis, reprenant le chant, laisse le basson voltiger dans les parties graves de l'orchestre. Dans la danse sauvage de *Christophe Colomb,* c'est sur un accompagnement choral que les instruments se livrent à leurs adorables fantaisies, les voix battent le rhythme pendant que l'orchestre trace ses capricieux desseins. La danse des almées, du *Désert,* le ballet des Fleurs de l'*Éden,* le ballet de *Lalla-Rouk* sont de purs chefs-d'œuvre dans ce genre de style, mais c'est surtout dans l'accompagnement d'une partie vocale que David déploie toute la souplesse et toute la grâce de son instrumentation. Le chant reste identiquement le même et cependant, grâce à la variété de l'orchestre, à chaque reprise il prend une nouvelle forme, à chaque couplet il excite en nous une sensation différente. C'est généralement à un instrument solo que revient le rôle de varier le thème ; tantôt c'est le hautbois, dont Félicien David a toujours fait un si excellent emploi, tantôt le violoncelle, tantôt la flûte. La rêverie du soir du *Désert,* le chant du mousse et la chanson de la mère indienne de *Christophe Colomb,* les stances de la jeune Israélite de *Moïse,* écrites dans ce style, sont des pages de maître.

C'est dans le genre pittoresque surtout que David a excellé ; c'est un peintre en musique. Tantôt il a peint le silence au commencement du *Désert,* où de longs accords, à peine interrompus par les fragments d'une vague mélodie, représentent à notre esprit comme des solitudes sans fin ; tantôt c'est l'immensité des flots qu'il traduit poétiquement ; une phrase longue et bien conduite passe lentement à travers tous les timbres de l'orchestre, tandis que de légers traits rappellent les oiseaux de mer frisant de leurs longues ailes le sommet des vagues argentées d'écume blanche. Ici c'est la tempête, c'est le simoun, avec ses sourds gron-

dements, ses sifflements étranges; là, la forêt vierge avec ses chants d'oiseaux, avec ses mystérieuses harmonies. Dans toutes ces peintures, David a su éviter de tomber dans le détail inutile et mesquin; la description est toujours élevée, poétique; ce qu'il veut éveiller en nous, c'est le sentiment, c'est la poésie de ces grands tableaux de la nature, et non nous les représenter comme par une sorte de photographie musicale. Parmi ces pages il en est deux surtout qui, à mon avis, présentent même encore aujourd'hui une originalité de forme, une intensité d'effet des plus remarquables; je veux parler du lever de soleil du *Désert* et de la Bacchanale d'*Herculanum*. Le premier morceau procède d'une manière neuve et originale. Ce n'est pas par une progression ascendante que Fél. David a rendu le lever du soleil; au contraire, le chant, posé d'abord dans les instruments aigus, et au-dessus duquel scintille le trémolo des violons, descend graduellement de timbre en timbre, gagnant en puissance ce qu'il perd en éclat; l'horizon musical s'élargit ainsi jusqu'au moment où la resplendissante tonalité de *la* naturel revient dans toute sa plénitude sur l'accord parfait majeur. C'est une irradiation sonore d'un effet aussi neuf que saisissant et d'une admirable vérité de peinture. La Bacchanale, morceau plus considérable, pièce symphonique avec chœurs, est développée sur un thème, ou pour mieux dire, sur un rhythme dans lequel les bassons et violoncelles répondent aux hautbois, et dont la mélodie passe successivement dans toutes les voix de l'orchestre; puis, après quelques pages de musique purement instrumentale, le chœur entre en scène en criant *Évohé*. Ce cri, d'abord longuement espacé de huit en huit mesures, se resserre de plus en plus, jusqu'au moment où toutes les parties vocales, dialoguant rapidement, se renvoient le joyeux *Évohé* de l'une à l'autre, sans interruption. Pendant ce temps l'orchestre n'a cessé de marquer son rhythme entraînant; les violons et les altos en pizzicato, les harpes, les crotales, les tambours de basque ont battu obstinément les quatre croches de la mesure, rendues plus accentuées encore par la vigoureuse sonorité du *ré* à vide des violons. Il n'est rien qui représente mieux à notre esprit le tourbillon de ces danses de corybantes que nous voyons figurer sur les bas-reliefs antiques; c'est une continuelle progression de rhythme et de sonorité.

Lorsqu'un compositeur a donné ce que les artistes appellent sa note, il est pour ainsi dire relégué dans le genre qu'il a choisi. Pour le public, Félicien David est le rêveur par excellence, il est le chantre des roses, le Marilhat de la musique, « il ne descend pas de son chameau. » On oublie combien, avec *Lalla-Rouk*, il a montré de tact et de goût dans ses proportions scéniques ; on oublie que dans *Herculanum* il a écrit plus d'une page empreinte d'un sentiment profond et dramatique. David avait conservé de son éducation première, du milieu où il avait vécu, à Ménilmontant, une sorte de culte à lui, purement déiste, qui avait fait sur son âme une durable impression se traduisant dans sa musique par des accents d'une couleur singulièrement religieuse et grandiose. L'entrée de Magnus dans *Herculanum*, la partition de *Moïse au Sinaï*, sont des morceaux écrits dans un style élevé. L'orchestre alors devient pompeux et sonore ; les cuivres y chantent de toute la puissance de leur voix ; ce n'est plus le David du *Désert*, c'est un David puissant, à la manière large. D'autres fois comme dans le *Credo* de Lilia, comme dans le chœur des chrétiens, la prière a une simplicité touchante qui nous montre l'auteur d'*Herculanum* sous un jour tout nouveau. Notons à ce sujet un touchant accompagnement de cor anglais dans la romance de la jeune chrétienne. La dernière œuvre inédite de Félicien David, exécutée en public de son vivant, pendant la semaine sainte de 1876, était une scène du *Jugement dernier*, qui pourra compter parmi les plus belles compositions religieuses de ce compositeur. Sur une mélodie large, claire et bien développée, la masse des cuivres répond à la double phalange des chœurs, et tout ce morceau a une majesté et une grandeur des plus remarquables.

Nous ne pouvons finir ce chapitre sur la symphonie en France, sans citer deux musiciens qui, eux aussi, ont contribué pour une large part aux progrès de la musique instrumentale en France, quoiqu'ils soient restés fidèles aux traditions classiques, sans trop se lancer dans les chemins de la symphonie dramatique et pittoresque. Le premier, Onslow, compositeur correct mais froid et sans invention, n'est cité ici que pour mémoire. Le second, dont les œuvres passées nous font aujourd'hui regretter le silence, mérite d'arrêter plus longtemps notre attention. Musicien délicat et châtié, M. Reber, tout en prenant pour

modèle les œuvres du passé, a su néanmoins garder son originalité, et ses symphonies intéressantes, finement et élégamment écrites, resteront longtemps encore chères aux musiciens amoureux de l'art du bien écrire, sensibles à toutes les délicatesses du style le plus pur. Du reste, Berlioz, juge si compétent en matière de musique instrumentale, a formulé ainsi son jugement sur l'instrumentation de M. Reber, et nous ne changerons rien à ce passage : « Quant à l'instrumentation de ses symphonies, elle est soignée, fine, souvent ingénieuse et tout à fait exempte de brutalités. L'orchestre est composé comme celui de Mozart ; les instruments à grande voix, tels que les trombones, en sont exclus; on n'y trouve pas d'autres instruments à percussion que les timbales, ni les modernes instruments à vent. Inutile d'ajouter que la main de l'habile contre-pointiste se décèle partout et que les diverses parties d'orchestre se croisent, se poursuivent, s'imitent avec une aisance et une liberté dont la clarté de l'ensemble n'a jamais rien à souffrir. »

CONCLUSION.

L'INSTRUMENTATION CONTEMPORAINE, EN ITALIE, EN FRANCE, EN ALLEMAGNE (RICHARD WAGNER). — AVENIR DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Tous les maîtres dont nous avons admiré le génie, compulsé les œuvres, indiqué les tendances, appartiennent au passé. Un seul, M. Reber, est encore une des gloires de notre école, mais son silence, que nous regrettons, semble indiquer que lui-même a renoncé à la lutte ardente à laquelle il avait autrefois si brillamment pris part. Nous n'avons plus qu'à constater les efforts et les conquêtes des compositeurs contemporains, à montrer dans quelle voie l'orchestre est entré et chercher quel avenir est réservé à l'art symphonique, qui, chaque jour grandissant, a conquis dans la musique une place si importante, trop importante peut-être.

Ici, une difficulté se présente : les musiciens dont nous avons à parler sont vivants et leur tâche n'est point terminée; leur place n'est pas encore marquée dans l'histoire; des polémiques s'élèvent autour de leurs noms et de leurs œuvres. Aujourd'hui, comme au temps de Rossini, comme au temps de Gluck, comme au temps de Rameau, la lutte est vive, les éloges exagérés, les critiques passionnées, les préventions injustes; l'historien lui-même le plus impartial ne peut abandonner complétement ses tendances d'école, ses sympathies d'artiste. Il serait injuste de se prononcer sur des compositeurs dont les dernières, et peut-être les plus belles créations, sont encore à venir, sur des œuvres dont l'influence définitive n'est pas encore connue.

Le goût du public lui-même est flottant et indécis. S'il reste des critiques, des amateurs, des artistes même, qui en sont encore à séparer l'harmonie de la mélodie, à parler du fameux

mot de Grétry, plus spirituel que juste, au sujet du piédestal et de la statue, qui arment leur critique de tout l'arsenal suranné des anciens dilettanti, il en est d'autres, qui, lancés à toute bride dans l'esthétique transcendante, méprisent le passé ne croyant qu'à l'avenir, nient le génie des maîtres sans lesquels l'école qui fait leur espoir n'existerait pas, et semblent naïvement persuadés que tout avant nous n'était que ténèbres et chaos; ces deux écueils sont à éviter l'un et l'autre, mais nous espérons, en restant dans la spécialité de notre sujet, en nous contentant de constater les faits, d'indiquer les tendances sans porter de jugement, pouvoir résumer dans un rapide tableau l'état de l'art instrumental à notre époque, marquer les efforts constants et souvent heureux de notre école moderne, laissant au temps le soin de faire rendre définitivement justice à cette vaillante phalange d'artistes qui portent si haut le drapeau de l'art moderne.

Chez les Allemands, comme nous l'avons vu, l'élément symphonique avait fait irruption dans le drame avec Beethoven et Weber. D'un autre côté, avec Beethoven encore et Mendelssohn, la symphonie s'était renouvelée par l'emploi de certaines formules qui ne semblaient appartenir qu'à l'art dramatique. A partir de cette époque nous voyons souvent le mélange des deux genres s'accentuer davantage chez les maîtres contemporains. L'orchestre prend au théâtre une place plus considérable et ce n'est pas, comme on le prétend, par l'emploi exagéré des masses sonores, mais bien plutôt par le développement donné aux pièces instrumentales dans les opéras, par le rôle que les instruments sont appelés à jouer dans la partie purement expressive d'une œuvre lyrique. Sans entrer dans une inutile théorie au sujet du théâtre, on peut dire que la voix humaine ne règne plus seule dans le drame. Les instruments eux aussi prennent part à l'action, et c'est à eux souvent que revient l'honneur de traduire les pensées, les émotions les plus intimes des personnages. Aujourd'hui, plus que jamais, nous pouvons répéter, comme nous le disions aux premières pages de ce livre, « l'orchestre complète la pensée du personnage, il la définit, il en explique les sous-entendus. » Ce n'est pas un bruit inutile, plus ou moins flatteur, plus ou moins mélodique, c'est l'expression même de la passion et du sentiment.

Tel est le caractère de l'instrumentation dramatique des maîtres de notre époque. N'est-il pas à craindre, dira-t-on, que cette tendance à exagérer l'importance de l'orchestre ne nuise à la justesse et à la vérité du mouvement dramatique ? C'est à l'avenir à décider cette question ; mais est-on bien sûr que les procédés dramatiques, en usage aujourd'hui, ne seront pas changés dans leur essence même ? Est-on bien sûr que les efforts de tant d'hommes de talent ne causeront pas dans le drame lyrique, sinon une révolution complète, du moins des changements si considérables, que cette exagération de l'orchestre, qui paraît choquante aujourd'hui, se trouvera parfaitement d'accord avec l'harmonie, la déclamation, la mélodie, en un mot, toutes les habitudes lyriques que les nouvelles œuvres auront fait naître ? C'est à ces questions qu'il faudrait pouvoir répondre, avant de décider si des hommes d'un incontestable talent sont dans l'erreur, avant de sourire dédaigneusement à ce qu'on appelle les billevesées des musiciens *de l'avenir*. Pour ma part, j'avoue qu'après ce long voyage accompli à travers la musique du passé, après avoir vu chaque école nouvelle soulever les mêmes objections, réveiller les mêmes querelles, je n'ose me prononcer ; je puis seulement dire que ces tendances, nous les avons signalées chez les compositeurs les plus anciens, chaque fois qu'il s'en est rencontré un pour lequel l'instrumentation était autre chose que l'art de flatter et d'accompagner le chanteur ; je puis dire aussi que les maîtres dignes de ce nom, depuis Lulli jusqu'à Meyerbeer, sans même excepter les Italiens, ont relevé le rôle de l'orchestre, et que ces progrès de l'instrumentation dont on paraît se plaindre aujourd'hui ne sont autre chose que la conséquence logique des efforts de tous les génies qui ont précédé notre temps.

Du reste, s'il y a quelque exagération dans l'emploi des procédés nouveaux, s'il est arrivé aux compositeurs modernes, tant allemands que français, de donner trop de place dans le drame à la symphonie, de confier aux voix des mélodies qui convenaient mieux aux instruments, la faute ne doit pas en revenir seulement aux musiciens. Les maîtres du passé, et jusqu'à notre époque, se sont trompés souvent sur l'essence du drame lyrique. Recherchant les applaudissements du public, ils ont laissé attribuer aux chanteurs la part qui ne devait revenir qu'au créateur de l'œu-

vre. Les virtuoses, fiers de leurs triomphes, gonflés par les succès que les compositeurs eux-mêmes leur avaient préparés, se sont posés en arbitres de l'art, ont dicté leurs lois, et bref, d'esclaves qu'ils auraient dû rester, ont voulu se faire maîtres. Or depuis quelques trente ans, par des raisons qu'il est inutile d'expliquer ici, les voix ont perdu de leur étendue et de leur beauté, les études sont devenues plus négligées et plus faibles; et les chanteurs, moins brillants, moins habiles, moins artistes qu'autrefois, ont vu grandir leur arrogance à mesure que leur talent diminuait. N'ayant souvent à leur disposition que des interprètes, dont les moyens étaient restreints et l'ignorance absolue, à quelques honorables exceptions près, sentant que ces chanteurs étaient souvent absolument incapables de chanter autre chose que de la musique écrite dans le style qui leur était familier, les compositeurs eurent recours aux instrumentistes, interprètes moins brillants, mais plus sûrs de leur pensée; peu à peu ils s'habituèrent à traiter la voix comme un instrument, ils lui confièrent des traits et des formules qui semblaient plus appropriés au style symphonique qu'au style vocal. Ils ne connurent plus l'art de marier les voix, de faire miroiter l'harmonie dans un ensemble habilement écrit; accoutumés à manier la masse polyphonique de l'orchestre, ils ne surent plus mettre en relief la voix humaine qui, malgré les chanteurs, est et sera toujours le premier des instruments. Ces nouvelles habitudes ne sont certainement pas sans inconvénients et nous aussi nous regrettons la perte de cet art du chant si charmant et si riche à la fois; mais nous pensons que la crise est momentanée, que l'abus disparaîtra par son exagération même, que les chanteurs, soumis à un meilleur système d'étude, redeviendront pour les compositeurs d'utiles auxiliaires, sans chercher à empiéter sur les droits de l'expression dramatique, et qu'alors les compositeurs à leur tour, sans rien laisser perdre des conquêtes faites dans l'instrumentation, sauront rendre à la voix humaine la place qui lui est due au théâtre.

Dans tous les cas, ce n'est pas aux maîtres italiens qui ont suivi Rossini qu'il convient de reprocher d'avoir exagéré l'importance de l'orchestre. Ils ont gardé jusque vers la moitié de ce siècle, l'habitude de respecter les voix, d'écrire pour elles avec goût et avec soin, mais ils se sont peu mêlés au grand mouvement

symphonique qui depuis plus de soixante ans s'est opéré dans l'art musical. Prenant l'orchestre après Rossini, ils ne surent même pas l'améliorer, ils se contentèrent d'imiter le modèle sans faire un progrès, loin de là. Pendant que les Français et les Allemands s'appropriaient les découvertes du maître de Pesaro, et ajoutaient à leurs richesses celles qu'il avait apportées, les Italiens paraissaient prendre plaisir à laisser tomber en décadence cet art de l'orchestre que l'auteur de *Guillaume Tell* avait porté si haut. Toujours féconds mélodistes, dans le sens vulgaire du mot, habiles dans la science vocale, ils continuèrent, malgré les leçons de Rossini, à considérer l'orchestre comme un simple accompagnateur ou à s'autoriser de quelques mauvais exemples du maître pour chercher l'effet dans les sonorités plates et brutales, plutôt que dans l'habile agencement des masses sonores.

Nous ne passerons pas en revue tous les compositeurs italiens qui ont écrit depuis Rossini ; nommer seulement les principaux sera très-suffisant ; d'autant plus que toutes leurs œuvres réunies ne nous donnent pas un renseignement nouveau sur l'histoire de l'orchestre.

Carafa et Mercadante, trop faibles pour résister à l'influence de Rossini, se contentèrent de suivre de loin ce maître qui les avait charmés. Le premier, qui semblait d'abord, en arrivant d'Italie, devoir s'assimiler la manière de Boieldieu et des maîtres français, avait un orchestre qui n'était ni bien nouveau ni bien intéressant; aussi, tout en regrettant que le mélodique auteur de *Masaniello* et de la *Prison d'Édimbourg* ait laissé s'éteindre sa réputation dans les rayons de la gloire de Rossini, nous n'avons que peu d'avantages à retirer de l'étude de ces œuvres. Mercadante appartenait, comme Bertoni, comme Simon Mayer, à cette race de compositeurs de talent destinés à briller au premier rang, quand un homme d'un génie supérieur ne les éclipse pas. Son orchestre est souvent un peu lourd, à la vérité ; cependant il est plus soigné, plus expressif, que ne l'est en général celui des Italiens.

Donizetti et Bellini sont les brillants héritiers du maître de Pesaro. L'un, doué d'une prodigieuse richesse mélodique, ayant acquis une grande habileté et une grande sûreté de main dans le maniement de l'orchestre, semblait prodiguer à plaisir tous les

trésors de son exubérante imagination, laissant au hasard le soin de lui inspirer les pages de maître que nous admirons en lui; cependant, de tous les compositeurs italiens de cette période, il est celui qui a su avec le plus de bonheur appliquer à l'expression dramatique les ressources de l'instrumentation. Bellini, au contraire, plus profond, plus tendre, plus élevé même quelquefois que Donizetti, a un style instrumental d'une singulière pauvreté; il semble gêné plutôt qu'aidé par son orchestre : cherchant avant tout à nous communiquer sa sensibilité si vraie et si expressive, il réduit les instruments à leur plus simple expression, il a peur de s'en servir, et cependant, comme malgré lui, quelque chose de son âme de poëte passe encore parfois dans l'orchestre; mais c'est un éclair fugitif et rien ne peut intéresser l'historien dans ces accompagnements naïfs, pour lesquels un piano serait plus que suffisant.

De toute cette école M. Verdi nous reste. Souvent passionné jusqu'à la violence, le maître de Bussetto ne sut pas toujours distinguer les limites qui séparent la sonorité du bruit, mais il faut reconnaître et déclarer hautement que peu de compositeurs ont eu plus que lui l'instinct des effets dramatiques de l'orchestre. *Rigoletto*, la *Traviata*, le *Ballo in maschera*, le brutal *Trovatore* lui-même, renferment des pages où l'instrumentation est pittoresque et d'un sentiment absolument juste. Depuis qu'il a écrit *Don Carlos* pour la France, M. Verdi a perfectionné son style symphonique; il est entré dans une nouvelle manière. Il n'a pas, comme on se plaît à le dire, fait des concessions à l'école germanique nouvelle; M. Verdi n'est pas de ceux qui ne savent qu'imiter, il est resté lui-même avec toutes ses qualités, et aussi quelques-uns de ses défauts, mais sa déclamation est devenue plus juste et plus serrée, son style plus soigné et plus expressif, son instrumentation plus nerveuse et plus colorée. Cette *nouvelle manière*, dont on trouve déjà des traces dans le *Ballo in masch era*, s'est affirmée davantage dans *Don Carlos*, et s'est perfectionnée encore avec la messe de *Requiem*, que le maître a composée pour les funérailles de Manzoni, et surtout avec la belle partition d'*Aïda*, la dernière œuvre de M. Verdi.

Ce n'est pas sans embarras que nous abordons l'école des maîtres français vivants ; c'est sur nos juges mêmes que nous devons

nous prononcer, et le lecteur comprendra quel sentiment nous oblige à mettre des bornes aux éloges que chacun d'eux mérite; qu'il nous permette donc de nommer simplement, en quelques lignes rapides, les compositeurs qui ont formé la jeune génération contemporaine. Tous sont passés maîtres en l'art d'écrire pour les instruments, tous, avec les qualités qui leur sont propres, ont su trouver dans l'élément symphonique l'auxiliaire de leur pensée. Pour la force et la puissance, ils n'ont rien à envier aux contemporains allemands, qu'ils surpassent en clarté; pour la finesse des détails, le charme et la grâce, la justesse scénique du style instrumental, ils laissent loin derrière eux les Italiens. Voici l'orchestre M. A. Thomas, que sa situation met à la tête de l'école française; il est clair dans l'ensemble, spirituel et ingénieux dans les détails, toujours intéressant et rempli de poétiques reflets, de surprises aimables, soit que le maître s'inspire de la poésie de Shakespeare ou de Goethe, soit qu'il veuille sourire avec nous dans ces charmants pastiches, qui ont nom *le Caïd*, *Gilles et Gillotin*, où le compositeur raille finement les formules italiennes, en conservant son individualité. Veut-il s'élever dans *Hamlet* jusqu'à la grande tragédie lyrique, le musicien donne à son instrumentation, déjà si délicate et si variée, plus de vigueur et de fermeté, sans rien perdre de cette poésie vaporeuse et élégante qui a fait le succès de *Mignon*. Voici M. Reber, dont nous avons déjà parlé au chapitre de la symphonie, apportant à l'orchestre, dans des œuvres aujourd'hui trop oubliées du public, mais toujours admirées des musiciens, la finesse et la distinction de son esprit. Voici M. Gounod, qui, sous les dehors charmants d'une poésie toute sensuelle, cache dans son instrumentation une science toute germanique. C'est M. Massé qui, dans *Galatée*, fait passer dans son orchestre quelque chose des suaves senteurs des abeilles de l'Hymette, et, pittoresque et spirituel, retrouve dans les *Noces de Jeannette* toute la finesse de touche de nos maîtres français. C'est M. Bazin, musicien correct et fin, qui reste fidèle à l'école dont il est sorti et qui sait donner à ses élèves l'exemple de la pureté du style (1). M. Reyer, au con-

(1) Au moment où paraissent ces lignes M. Bazin n'est plus ; le souvenir de cet excellent professeur vivra longtemps dans la mémoire de tous ceux qui aiment les bonnes et sérieuses études musicales.

traire, le dernier venu à l'Académie, s'est lancé hardiment dans la voie ouverte par Berlioz, et semble vouloir même suivre les traces de la nouvelle école germanique, mais son œuvre n'est point terminée, et il serait bien audacieux de juger un maître avant qu'il ait pris définitivement son rang parmi ses égaux. Tels sont les compositeurs que leur situation et leur talent mettent aujourd'hui à la tête des musiciens français. Nous attendons d'eux chaque jour quelque nouveau modèle à suivre ; mais tous ont compris de quelle importance était l'instrumentation dans l'art musical ; tous ont contribué et contribuent encore à enrichir le style instrumental.

M. Richard Wagner attire sur lui l'attention du monde musical, depuis plus de trente ans, et chacune de ses œuvres est l'objet de vives discussions, de polémiques violentes et acharnées. Nous n'avons pas à prendre part à ces luttes. Que M. Wagner, ivre de lui-même et affolé d'orgueil, n'entende, ne connaisse, n'admire que lui ; qu'il cherche à tirer vengeance de nos stupides mépris pour le *Tannhauser*, cela le regarde ; l'homme est jugé et je sais dans le dictionnaire plus d'une épithète qui lui conviendrait à merveille. Il n'en est pas de même de l'artiste : musicien puissant et plein de passion, possédant au plus haut degré la science des effets d'harmonie et d'instrumentation, doué, bien qu'on en ait dit, d'une remarquable richesse mélodique, M. Richard Wagner est incontestablement le premier musicien de notre époque. Ces qualités éminentes il les emploie à réaliser un idéal de drame qui, d'après nous, est inadmissible, mais ses erreurs même nous laissent voir chez lui une imagination ardente, amoureuse d'une poésie forte et élevée. Nous n'avons pas à raconter l'histoire de M. Richard Wagner et de ses œuvres, ce compositeur ne pourra être bien jugé que le jour ou la passion aura fait place à la saine critique, lorsqu'il ne sera plus là lui-même pour indisposer contre lui les esprits les plus impartiaux, par sa mauvaise foi, son arrogance et son insupportable orgueil. Laissons donc de côté les conceptions de M. Richard Wagner, son système dramatique, mélodique même; ne nous arrêtons même pas sur les trésors de science harmonique qu'il a répandus à pleines mains dans ses partitions ; contentons-nous, en restant dans notre sujet, de constater rapidement les innovations que ce composi-

teur a faites dans l'art de l'orchestres, les formules nouvelles de son instrumentation, laissant à de mieux instruits et de plus habiles le soin d'apprécier dans son ensemble ce singulier génie.

Le caractère dominant de l'orchestre de Wagner est une grande fermeté jointe à une extrême souplesse. Depuis les premiers accords de *Rienzi,* jusqu'au final du *Gotterdammerung,* ces qualités se retrouvent à travers toutes les altérations qu'a subies le style instrumental du maître. Les différentes *manières* de R. Wagner se sont modifiées chronologiquement d'une façon très-logique et très-facile à observer. Dans ses premières partitions, *Rienzi* et le *Vaisseau fantôme,* le compositeur ne s'est pas très-sensiblement éloigné des maîtres de l'école allemande au point de vue de l'orchestre. Le style mélodique est même empreint d'un italianisme qui étonne chez un musicien essentiellement germanique. Le *Vaisseau fantôme,* grâce à de certaines hardiesses instrumentales, grâce à des combinaisons nouvelles que nous retrouverons dans les œuvres postérieures, annonce déjà une transformation prochaine. Abusant du sujet, et de la tempête par laquelle commence ce drame en grande partie descriptif, Wagner emploie les trémolos et les gammes chromatiques fatigantes ; mais l'usage des instruments de cuivre, des cors par exemple, tout en rappelant les effets trouvés par Weber, marque un pas nouveau dans la disposition des instruments naturels ou à pistons. Déjà nous voyons apparaître la division des instruments à cordes, dont le compositeur tirera des effets si poétiques. Empressons-nous de rappeler seulement que ce procédé, porté à sa perfection par Wagner, avait déjà été employé par Rossini, Meyerbeer et surtout Berlioz, que l'auteur de *Lohengrin* a dû singulièrement étudier, sans vouloir l'avouer. *Tannhauser* est d'une forme beaucoup plus moderne et la signature du maître se laisse voir à chaque page d'une façon plus évidente. Le prodigieux mouvement des violons de l'ouverture, entourant comme d'une spirale sonore le chant des pèlerins, la tournure altière de la marche, avec ses quatre parties d'altos, ses douze trompettes sonnant à trois parties, ses alliances de timbres si originales et si colorées, tout cela pris dans son ensemble décèle un puissant maître de l'orchestre qui, procédant à la manière des plus grands génies, peut ménager ses effets avec un art et un savoir merveilleux. Avec *Lohengrin,* la meilleure des partitions du

maître à notre avis, et celle qui semblerait devoir convenir le mieux au public français, nous nous trouvons en face d'un orchestre dont les tendances sont absolument nouvelles. Non-seulement des crescendo comme le prélude, des explosions pompeuses de sonorités comme la marche, des progressions comme le duo d'amour arrêtent le lecteur, non-seulement nous avons à relever une foule de combinaisons diverses que nous étudierons en détail, mais le système instrumental lui-même est neuf et mérite d'être signalé. D'abord, les cordes sont souvent divisées en 3 ou 4 parties. Wagner n'emploie que rarement les instruments à vent par paires, il les divise par groupe de trois, ce qui lui donne pour chaque timbre une harmonie complète; chez les maîtres tels que Berlioz et Meyerbeer, nous avons déjà signalé cette tendance, mais ici le procédé est constant. Disposant ses flûtes en trio, Wagner ajoute aux hautbois, le cor anglais, aux clarinettes, la clarinette basse; ces instruments qui avant lui n'étaient que d'exception ou à peu près, font partie de ce qu'on pourrait appeler la pâte même de l'orchestre. Meyerbeer a fait de même dans l'*Africaine*, et il n'est pas impossible qu'il ait en cela suivi l'exemple de Wagner. Cette division par trois sert au compositeur, moins pour quelques effets spéciaux que pour donner à la masse de l'orchestre plus de fermeté et de sonorité. C'est ainsi que nous la retrouvons dans les grands tutti, comme le final des fiançailles où chaque groupe instrumental, redoublant l'harmonie de l'ensemble, se trouve composer lui-même une harmonie complète. Ces caractères se retrouvent encore dans *Tristan et Iseult*, mais à un plus haut degré; la fantaisie a plus de part dans le rôle de l'orchestre, les effets nouveaux sont plus nombreux encore. Il est à remarquer que, dans ces deux partitions, les cordes et les instruments à vent sont divisés à la vérité comme nous l'avons dit, mais que les cuivres tels que cors et trombones procèdent généralement par groupe de quatre dans les masses. La *Tétralogie* indique encore une dernière transformation du système instrumental de Wagner. Des familles complètes, comme celle des tubas, viennent prendre place à l'orchestre; l'extrême division des parties de violons subsiste toujours, mais souvent la réunion par groupes de trois des instruments à vent est remplacée par la disposition en quatre parties. De plus les cors, eux aussi, sont divisés dans plusieurs passages et au troisième acte de la

Walkure, par exemple, on compte six parties réelles de ces instruments ; l'introduction du *Gotterdammerung* en contient huit, se partageant l'accord de *mi* bémol, et il est à remarquer que tout les huit sont dans le même ton. Wagner aime à grouper ensemble par petits orchestres détachés des instruments de même timbre. Le quatuor des tubas marche souvent seul à découvert; la famille des trompettes se complète par la trompette basse, les trombones ténors, basses et contrebasses ; les cors se détachent davantage du petit orchestre de bois, en ayant pour basse, soit le basson, soit le bass-tuba ; il est bon de remarquer que dans le dialogue instrumental, Wagner cherche souvent à opposer dans les différents timbres des combinaisons de même genre ; c'est ainsi que dans *Siegfried*, le cor anglais formant harmonie avec les trois bassons, répond à l'alto, s'appuyant sur les basses et contrebasses.

Du reste Wagner, en tête de chacune de ses partitions, a donné la composition de son orchestre ; la voici :

16 premiers violons, 16 seconds, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses, 3 grandes flûtes, 1 petite flûte, 3 hautbois, 1 cor anglais « qui peut être considéré comme quatrième hautbois » 3 clarinettes, une clarinette basse, 3 bassons, 8 cors, 1 tuba-ténor, 2 bass-tubas, une contrebasse tuba, 3 trompettes, 1 trompette-basse, 3 trombones ténor et basses, 1 trombone contrebasse.

2 paires de timbales, triangle, cymbales, tambour, caisse roulante. A cette batterie il faut ajouter 18 enclumes qui ont une partie importante dans le *Rheingold* surtout, un engin sonore que le compositeur appelle *Donner maschine* et un Glockenspiel.

Le dragon Fafner chante dans un portevoix. Six harpes complètent cet orchestre varié.

Il est bon de remarquer aussi que l'instrumentation particulière au rôle et au caractère de chaque personnage se laisse plus apercevoir dans la *Tétralogie* que dans les œuvres précédentes de R. Wagner.

Vouloir écrire en détail tous les effets nouveaux que contiennent les partitions de Wagner, serait allonger démesurément ce travail ; cependant nous en choisirons quelques-uns qui paraissent présenter le plus d'originalité et d'intérêt.

Dans la famille des instruments à cordes, nous avons dit combien, à l'imitation de Berlioz, Wagner se plaisait à subdi-

viser les parties; mais là n'est pas la seule particularité qu'on peut remarquer dans l'emploi de ces instruments. On sait quelle est leur prodigieuse vigueur dans l'ouverture de *Tannhauser*. Ce sont les violoncelles et les altos qui prêtent au chant des pèlerins du premier acte leurs accents graves et religieux. Lorsque Wolfram chante l'amour pur et éthéré, ce sont les altos et les violoncelles, dialoguant avec les harpes, qui l'accompagnent. Cette charmante combinaison se retrouve encore dans *Lohengrin*, pour peindre l'extase d'Elsa. On connaît le prélude de *Lohengrin*, on sait quel est l'effet de ce prodigieux crescendo et decrescendo, surtout au moment où, entrant dans la mêlée, les instruments à vent et les cuivres écrasent les cordes de leur puissante voix. Les parties de violons dans cette page sont des plus curieuses, quatre de ces parties font entendre les sons harmoniques, les quatre autres sont naturelles. Du reste, voici la composition de ce morceau intéressant :

3 flûtes,
2 hautbois,
1 cor anglais ,
2 clarinettes,
1 clarinette basse,
3 bassons,
3 trompettes,
4 cors,
3 trombones,
1 bass-tuba,
violons divisés,
altos,
violoncelles,
contrebasses.

Au second acte, lorsque les deux époux félons conspirent contre le bonheur d'Elsa, le timbre grave du violoncelle, marié au cor anglais, aux clarinettes, à la clarinette basse et aux bassons, est d'un effet sombre et énergique. Ce sont les cors, bassons et violoncelles qui, dans la marche des fiançailles, dessinent la mélodie si originale et si vigoureuse par laquelle débute cette belle page. Dans l'introduction de *Tristan et Iseult*, composition poétique et d'un effet nouveau, ce sont les quatre parties de violoncelles qui dominent. Dans le beau duo d'amour de cet opéra nous trouvons une

combinaison qu'il est bon de citer. Tandis que les groupes de bois font entendre des triolets précipités, les violons divisés, les altos et les violoncelles accompagnent la voix sur un rhythme mélangé de $\frac{9}{8}$ et de $\frac{3}{4}$, le duo s'échauffe, et dans la suite du développement symphonique, au moment où Brangaene vient avertir les deux amants du danger qu'ils courent, les violons se subdivisent encore et on peut en compter six parties. *Tristan et Iseult* fait pressentir la *Tétralogie* et on y trouve des bizarreries de rhythme qui ne sont ni dans *Tannhauser*, ni dans *Lohengrin :* c'est ainsi qu'au second acte le solo de hautbois se dessine en $\frac{3}{4}$ sur un accompagnement en $\frac{9}{8}$. Lorsque Tristan attend Iseult, la mesure est à $\frac{5}{4}$, mais, altérée à chaque page, elle est altérée suivant toutes les expressions du sentiment.

Dans la *Tétralogie* l'emploi des instruments à cordes est des plus variés. Dès la première scène du *Rheingold*, le chœur des filles du Rhin est accompagné d'une façon charmante; pendant que les instruments à vent posent le chant et dessinent des arabesques pleines d'élégance, les violons divisés en huit et les harpes imitent le doux balancement des flots dans lesquels nagent mollement les filles du fleuve. C'est une page toute de poésie et de couleur. Plus loin, c'est un trait qui, partant du violoncelle, traverse les neuf parties de cordes pour venir expirer dans les premiers violons. Nous verrons, en parlant des instruments à vent, que le compositeur a employé de la même manière leurs diverses familles avec beaucoup de bonheur. Le final du *Rheingold* présente un grand déploiement de forces instrumentales et les cordes surtout méritent d'arrêter notre attention; le chant se développe symphoniquement avec les flûtes, hautbois, clarinettes, auxquelles répondent les violoncelles, les six harpes et huit parties de violons, enchaînant gracieusement leurs arpéges. Toute cette longue, mais poétique symphonie avait débuté par une mélodie des cors, que soutenaient six parties de 1 et de 2 violons, et six parties d'altos. *Siegfried* n'est pas moins riche en effets nouveaux. Outre les combinaisons des violons et des violoncelles divisés, outre la place importante donnée aux contrebasses, il faut noter dans cette partition un emploi particulier des altos. Ces instruments dessinent des arpéges d'une grande étendue, et certes ce n'est pas en lisant ces passages que l'on

pourra dire qu'un mauvais second violon est toujours assez bon pour faire un alto. De plus, et c'est la première fois, si je ne me trompe, que le fait se présente, Wagner a employé les notes harmoniques de l'alto dans le dialogue de Siegfried avec les oiseaux. Dans la *Walkure* le même style domine, ainsi que dans le *Gotterdammerung,* et nous arrêter plus longtemps sur l'usage des instruments à cordes, dans l'œuvre de Wagner, serait nous exposer à de nombreuses répétitions. Cependant nous ne pouvons omettre de noter dans la première scène de la *Walkure* l'emploi de cinq parties de violoncelles, chantant une mélodie large et poétique, et au second acte un curieux effet de violoncelles et timbales.

La harpe tient une place très-importante dans les derniers opéras de Wagner. Nous avons vu qu'il en employait six et qu'elles aussi étaient entrées dans le style courant de l'instrumentation. Mais combinée seule avec les cuivres et les bois, la harpe produit plusieurs effets nouveaux qu'il faut remarquer. Dans la scène du concours de chant de *Tannhauser* elle exécute des arpéges autour des tenues des clarinettes, des cors et des bassons. Dans le final de *Tannhauser,* elle est jointe au trombone et au bass-tuba. Dans le final de *Siegfried,* nous retrouvons un effet analogue, accompagné par les tenues d'instruments à vent ; la harpe dialogue avec les violons et dans la *Walkure,* nous entendons encore son timbre léger et aérien se détachant de la masse compacte du petit orchestre.

Réuni aux cordes, ou se suffisant à lui-même, le petit orchestre des bois et des cuivres nous offre aussi un grand nombre de combinaisons nouvelles ou ingénieuses, et les innovations de Richard Wagner dans cette partie de l'instrumentation ne sont pas les moins curieuses à étudier. Nous avons vu depuis Haydn l'emploi des instruments à vent se transformer complétement dans les œuvres de Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Berlioz. Venu après ces maîtres, qu'il renie, M. Wagner a su habilement profiter de leurs découvertes, mais les a rendues siennes, il faut le dire, par des applications judicieuses et originales. Nous avons marqué l'emploi de ces instruments par groupes de trois quatre. Citons avant de les analyser séparément quelques-unes de ces alliances de timbres les plus remarquables. A la deuxième scène du second acte de *Lohengrin,* pendant qu'Elsa, à la fenêtre,

rêve à son amour, les flûtes, les hautbois, le cor anglais, les clarinettes, les bassons et les cors accompagnent la mélopée chantée par la jeune femme. Toute l'introduction du chœur des jeunes filles, dans la scène des fiançailles, est exécutée par un orchestre analogue. Nous avons vu à la vérité cet effet dans Meyerbeer, mais employé avec moins de développement. Dans *Tristan et Iseult,* à la scène des poisons, le cor anglais, le basson, le trombone forment un assemblage dont la sonorité doit être d'une couleur sombre et farouche. Il en est de même au commencement de *Siegfried* où le compositeur fait sonner ensemble les bassons, les altos et le bass-tuba. Les traits montant du grave à l'aigu que nous avons déjà signalés au sujet des cordes, se trouvent encore appliqués aux différentes familles d'instruments à vent. Ici (*Siegfried*), partant de la clarinette basse, cette sorte d'arpége passe successivement par le basson, le cor anglais, la clarinette, le hautbois, pour s'éteindre dans le registre de la flûte; là (*Götterdammerung*, premier acte), un trait analogue joint le trombone basse à la trompette. Au troisième acte de la *Walkure,* rien n'est charmant comme les broderies de tout le petit orchestre, sur l'accompagnement des cordes, et le chant des jeunes filles. Chaque groupe compact a son rôle dans l'ensemble, et ce mélange de sonorités doit être d'un effet plein de poésie et de grâce.

Si nous examinons en détail le groupe des instruments en bois, nous aurons encore quelques particularités à signaler. Wagner n'a pas étendu au grave le registre des flûtes et on ne trouve pas dans ses œuvres, comme dans celles de Mozart, de flûte en *sol,* mais, en revanche, en écrivant soit pour trois grandes flûtes et une petite, soit même pour les deux ordinaires et le piccolo, ainsi que nous l'avons dit, il a formé un véritable groupe. Cette combinaison n'est pas seulement passagère ainsi qu'on peut la rencontrer dans Haendel, Gluck, dernièrement encore dans la messe de Verdi, c'est une habitude de style et les trois ou quatre flûtes (suivant la période) font partie intégrante de l'orchestre. Les hautbois auxquels il ajoute le cor anglais sont traités de la même façon. C'est dans l'orchestre de la *Tétralogie* que nous rencontrons trois hautbois formant quatuor avec le cor anglais; quant aux bassons, qui sont le plus souvent réunis par trois, Wagner ne les divise pas, mais il les marie soit aux bois, soit aux cors, suivant

en cela la coutume reçue. Les clarinettes sont l'objet de toute la prédilection du maître ; il en a employé d'abord trois, puis quatre dans ses dernières œuvres, en comptant la clarinette basse ; mais, outre qu'elles tiennent une place importante dans la masse de l'orchestre, il leur a réservé un grand nombre d'effets nouveaux et charmants. C'est cet instrument qui dans le duo de *Tannhauser* accompagne le chant de la douce Élisabeth. Au commencement du 2ᵉ acte de *Tristan et Iseult*, Wagner a fait de cet instrument un emploi nouveau et ingénieux. Iseult, rêveuse, pense à celui qu'elle aime, les hautbois font alors entendre un chant que les violons reprennent après lui ; mais pendant ce temps deux clarinettes, d'abord soutenues par les cors, ensuite par la clarinette basse, exécutent sur le trémolo des violons et altos avec sourdines, une batterie de l'effet le plus poétique et le plus lumineux. Le caractère de la clarinette basse est plus sombre plus mélancolique et au second acte du même opéra, le compositeur en a tiré un bon parti de l'instrument, soit en le traitant en solo sur les trémolos des cordes et les traits des bassons, soit en lui confiant le chant dominant la masse de l'harmonie. Dans *Siegfried*, on trouve un véritable quatuor de clarinettes jointes aux violoncelles, et dans un passage de la *Walkure*, elles sont traitées à quatre parties, sans adjonction d'aucun autre instrument.

Le groupe des cuivres est celui dans lequel Wagner a introduit peut-être le plus d'innovations; nous avons vu par quelques exemples comment il les fond dans la masse de l'orchestre ; mais, considérés à part, ils offrent encore de l'intérêt. Leur nombre est augmenté ; 12 cors, chantant à trois parties, se font entendre dans le final du premier acte de *Tannhauser ;* dans la marche, ce sont 12 trompettes qui sonnent la fanfare, et à partir du *Rheingold*, huit cors prennent définitivement place dans l'orchestre de la *Tétralogie*. L'emploi du trombone contre-basse ajoute une voix de plus au grave, sans préjudice du bass-tuba qui remplace l'ophicléide dans les derniers opéras. L'introduction de la famille des tubas ténors, basses et contrebasses est une innovation qu'il faut attribuer uniquement à l'auteur de *Lohengrin* et leur rôle est si important que, dans *Siegfried* par exemple, ils représentent un personnage (le dragon Fafner). Pour les instruments de cuivre, et particulièrement pour les cors, Wagner écrit d'une façon

toute spéciale, sachant habilement mêler les cors naturels aux cors à pistons, trouvant l'art de donner à chacun la note la plus favorable. Au troisième acte de *Siegfried*, on compte six parties réelles de cors et nous avons cité l'introduction de *Rheingold* qui en compte huit dans le même ton. Les trombones composent à eux seuls un groupe, comme dans les orchestres ordinaires; augmentés du trombone contre-basse, ils se joignent aussi aux trompettes, produisant avec elles une sonorité homogène; quant à l'ophicléide, il n'en est plus question dans la *Tétralogie;* il est remplacé par le bass-tuba. Dès l'ouverture du *Vaisseau fantôme* celui-ci fait son apparition, mais c'est surtout dans la *Tétralogie* qu'il règne en maître. Dans le combat entre Fafner et Siegfried, le bass-tuba, doublé à l'octave par le contrebass-tuba, suit tous les mouvements du monstre et ne se tait que lorsque le héros a abattu le dragon, mais ce n'est pas le seul passage où le groupe des tubas fait entendre sa voix, on le retrouve joint aux trombones dans le *Rheingold* et dans la *Walkure* (duo de Siegelinde et de Hunding); dans le second acte du même opéra, c'est lui qui répond au groupe des trompettes et trombones. Dans le sombre orchestre de cuivre qui accompagne le chant de Mime (*Siegfried*), le tuba joue aussi un rôle important.

R. Wagner n'a pas abusé des instruments de percussion, c'est à peine si on trouve une fois la grosse caisse dans son orchestre, et encore les tambours, triangles, cymbales sont-ils employés rarement et seulement dans les passages qui nécessitent absolument leur présence, en revanche, il est resté fidèle aux traditions de l'instrumentation moderne, en conservant aux timbales l'importance que les grands maîtres leur avaient donnée. Il en emploie deux, trois et quatre, et dans la dernière partie de la *Tétralogie* surtout, il les oblige à de fréquents changements. Parmi les passages où elles sont employées avec le plus de bonheur, il faut citer, dans le *Vaisseau fantôme*, la première entrevue de Senta et du Hollandais. Jointes aux violoncelles, elles battent pendant longtemps un rhythme obstiné qui peint bien l'étonnement de la jeune fille devant l'être mystérieux, dont elle connaît le portrait et dont elle rêve chaque nuit; au second acte de la *Walkure*, nous retrouvons encore un effet analogue. Enfin la sonorité des timbales ressortant sur le chant et sur les tenues des violons avec sourdines, dans le

30

Gotterdammerung, est d'une couleur des plus originales. Nous avons cité dans le *Rheingold* les dix-huit enclumes de trois différentes tailles, petites, moyennes et grandes, placées sur le théâtre et qui se font entendre tantôt dans le tutti, tantôt sur des tenues de cuivre. Elles doivent être accordées en *fa*, faisant entendre cette note à des distances d'octaves, suivant leurs dimensions.

Ici doit s'arrêter notre étude de l'orchestre de Wagner, sous peine d'entrer dans le domaine de la polémique que nous voulons à tout prix éviter. Nous sommes ici en face d'un orchestre nouveau, qui est pour ainsi dire la résultante des progrès accomplis depuis ces cinquante dernières années dans l'instrumentation ; il était nécessaire d'en indiquer les principaux caractères, nous l'avons fait de notre mieux, nous espérons que le lecteur nous tiendra compte de notre prudence et de notre impartialité, en un temps où pour juger le musicien allemand on consulte plutôt la passion politique que le sentiment de l'art. L'avenir seul permettra de décider si Wagner a été un grand maître ou un simple rêveur, mais qu'il nous soit permis de déclarer hautement que, considéré ainsi que nous l'avons fait au point de vue instrumental seul, l'auteur de *Tannhauser*, de *Lohengrin*, de *Tristan et Iseult* et de la *Tétralogie* est non-seulement un hardi novateur dans l'art de l'instrumentation, mais encore un puissant coloriste, et à ce titre il a droit de prendre place à côté des plus grands musiciens de l'époque moderne, à côté de Weber, de Rossini, de Meyerbeer et de Berlioz, dont il est du reste le continuateur.

Nous sommes enfin parvenu au terme de notre long voyage. Avons-nous bien marqué toutes les étapes de la route, avons-nous, fidèle historien, donné à chacun la place qui lui était due ? c'est ce que seul le lecteur peut dire. Nous nous sommes tenu dans l'exactitude des faits, sans nous hasarder dans la haute philosophie de l'esthétique, restant à la fois éloigné et de l'admiration exagérée et de la critique injuste, mais quel fruit retirer d'une si patiente étude si nous ne cherchons pas à soulever le voile de l'avenir, à deviner quels résultats auront pour notre brillante école française tant d'efforts successifs, tant d'œuvres de génie ?

L'orchestre tel que nous l'avons étudié dans ses transformations successives semble être arrivé dans notre siècle, avec Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn, Berlioz, etc.,

au plus haut degré de perfection dont il est susceptible. Au point de vue matériel ses forces sont pondérées dans une proportion absolument juste. Sous le rapport dramatique, on a vu grandir chaque jour son importance, et nous assistons à ce fait singulier que la symphonie et le drame paraissent devoir se confondre dans une seule et même poétique. Continuer à suivre en instrumentation les traces des grands maîtres du commencement du siècle, serait s'exposer à rester pour toujours dans le cercle étroit de l'imitation. C'est ce qui a été compris par l'école moderne depuis une trentaine d'années.

Non-seulement on a cherché dans chacun des instruments des accents nouveaux, non-seulement on a tiré parti de leurs différents timbres pour leur faire exprimer des sentiments auxquels ils semblaient peu propres au premier abord, mais on les a changés dans leur essence même. Les perfectionnements nouveaux ont créé des sonorités nouvelles, les registres de certains instruments ont pris plus d'étendue, à l'aigu comme au grave. La couleur même du son s'est altérée, et il est évident que la flûte, le hautbois, la clarinette de nos jours n'ont plus la même sonorité qu'il y a cinquante ans. Une plus grande justesse dans l'instrument a donné plus de hardiesse aux compositeurs, pour lesquels il n'est point de difficultés que l'instrumentiste ne parvienne à surmonter.

Par un singulier retour, nous paraissons revenir aujourd'hui au système instrumental qui fut en honneur aux XVIe et XVIIe siècles. Nous reconstituons les familles sonores qui avaient été abandonnées. Aujourd'hui comme autrefois, nous semblons reformer les différents quatuors des instruments à vent. Déjà des maîtres modernes, imitant en cela ceux du passé, ont groupé les timbres de la flûte dans un élégant trio. Le cor anglais, le contrebasson viennent compléter la famille des hautbois, et des essais ont été tentés pour transformer le quatuor en quintette, au moyen du hautbois de Triébert. Nous avons soigneusement montré le cor anglais abandonnant son rôle épisodique pour entrer franchement dans la masse sonore, en qualité d'alto de hautbois. Il en est de même des clarinettes qui, de la basse au soprano, sont complètes, sans même qu'il soit, à mon avis, besoin de se servir de la clarinette contrebasse, qui cependant

existe. La riche famille des saxophones, tout à fait homogène de la contrebasse au soprano, vient encore ajouter à l'orchestre de nouvelles voix distinctes tout à la fois de celles de la clarinette et du basson, et les dernières œuvres de R. Wagner nous montrent le quatuor des tubas entièrement formé. Est-ce à dire pour cela que nos compositeurs se mettront à écrire comme on le faisait autrefois des *concerts* de flûtes, de hautbois, de clarinettes? Certes non, mais la constitution de nouvelles familles doit nécessairement entraîner de nouveaux effets; c'est à eux qu'il appartient de les trouver.

Les instruments à cordes pincées sont restés en arrière; seule la harpe a été conservée, et encore ne fait-elle pas partie intégrante de l'orchestre. Le pizzicato des violons peut jusqu'à un certain point les remplacer, mais il est dur et sec, et on peut, sans entrer dans de stupides théories, prévoir le moment où de nouvelles sonorités pourront être obtenues par l'emploi d'instruments à cordes pincées d'un timbre plus moelleux et plus doux. Nous n'exigeons pas la résurrection des luths, théorbes, cithares et autres instruments, difficiles à jouer, mais nous croyons que les compositeurs n'ont pas suffisamment encore demandé aux harpes, par exemple, tous les effets dont elles étaient susceptibles.

Nous avons laissé de côté et à dessein les instruments de cuivre. Ici, la révolution est complète : de nouveaux instruments viennent prendre place à côté des anciens, sans pour cela les faire oublier. Ce sont les cors qui se transforment et acquièrent les notes qui leur manquaient, ce sont les trompettes qui deviennent plus justes, plus agiles, ce sont les magnifiques instruments de Sax, qui joignent à la beauté du timbre la souplesse du son, et qui complètent toute la famille des cuivres. Dans l'emploi même de ces agents sonores on découvre de nouveaux procédés; non-seulement ces instruments chantent pompeusement la victoire et la guerre, mais, modérant leur voix stridente, ils prennent quelque chose de la solennité des vastes cathédrales, ils se prêtent sans effort à l'expression des sentiments les plus dramatiques et les plus profonds. S'il nous est permis de donner modestement un conseil aux musiciens, n'abandonnons à aucun prix les instruments naturels; ils sont moins souples à la vérité, leur échelle musicale est incomplète, mais ce sont des instruments

à part qui ont leur caractère et leur génie, pour ainsi dire, et les laisser complétement de côté serait enlever à la palette de l'orchestre quelques-unes de ses plus belles couleurs.

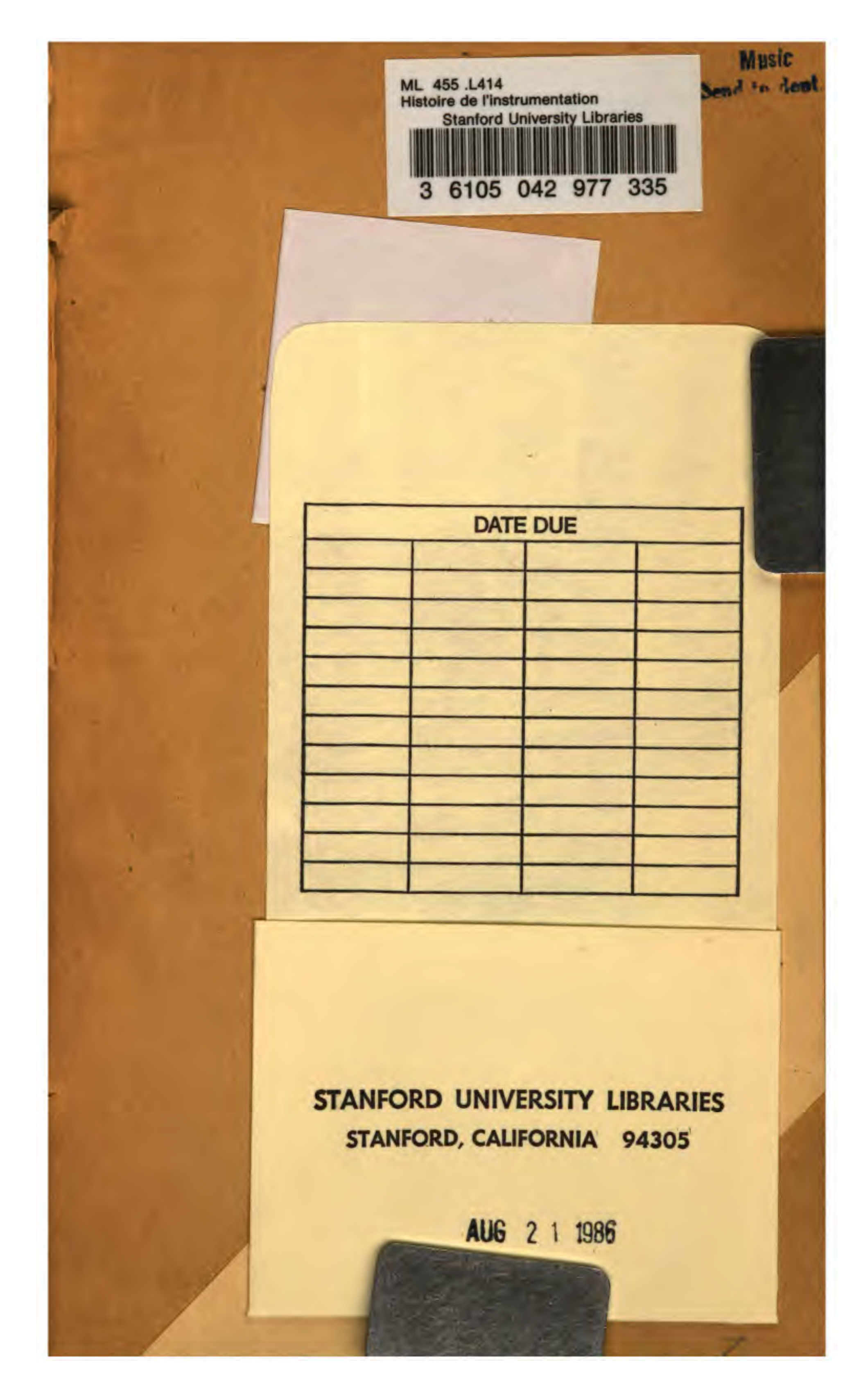
Les maîtres de l'école moderne ne laisseront pas péricliter le riche héritage légué par les musiciens du passé. Pour ne parler que de la France, elle est nombreuse la foule de jeunes maîtres qui se presse aujourd'hui à la porte de nos concerts et de nos théâtres. MM. Massenet, Saint-Saens, devant lesquels semblent devoir s'ouvrir les portes de l'Institut, Guiraud, Joncières, Franck Lalo, Delibes (je nomme au hasard), et avec eux une courageuse et brillante phalange d'artistes, s'élancent dans la carrière. Chacun poursuit son idéal, chacun obéit aux tendances de son talent, mais tous savent aujourd'hui qu'il n'est réellement pas de musique sans instrumentation, tous ont compris quelle était la puissance des voix de l'orchestre dans une œuvre lyrique; tous, jusqu'aux compositeurs d'opérettes, ont cru nécessaire de relever leur style, de donner à leur orchestre un peu plus d'élégance et de fini, pour satisfaire aux exigences d'un public devenu à son insu plus délicat et meilleur musicien.

On accuse aujourd'hui la jeune école de se renfermer dans la musique symphonique, de craindre le théâtre, de manquer de sentiment dramatique. Nous avons expliqué précédemment pourquoi nos compositeurs préféraient les instruments aux voix. De plus nous ne sommes pas sortis de l'époque de transition dont nous avons marqué les différents périodes. Le théâtre obéit encore à certaines lois qui paraissent en contradiction avec le génie et les formes de la musique moderne. Cela est si vrai que tel compositeur plein d'originalité mélodique, de verve, de passion dramatique au concert, perd en partie ces qualités en arrivant en scène. Les musiciens se méfient du public, comme le public se méfie d'eux; ils ne se doutent pas que se donner franchement, avec sa nature et son talent, serait la plus simple manière de conquérir ce juge sévère qui les effraie, mais qui ne demande qu'à les applaudir, qu'à éprouver des sensations nouvelles. Médiocrement portés vers le genre de l'opérette qui tend chaque jour à remplacer l'opéra-comique, voyant les portes des grands théâtres s'ouvrir avec tant de difficulté, découragés aussi, sans vouloir l'avouer, par la perfection des œuvres qui ont précédé les leurs, les jeunes composi-

teurs semblent hésiter sur le chemin qu'ils ont à suivre, ils demandent à l'art instrumental, dans la symphonie, comme dans l'oratorio, les inspirations que le théâtre paraît devoir leur refuser : riches de science et d'acquit, ils errent inquiets et troublés à la recherche d'un art nouveau, craignant à la fois de tomber dans les banalités de l'opéra-comique bourgeois, craignant aussi de voir leurs tendances poétiques méconnues. Cet art, le trouveront-ils ? Je le crois fermement, mais, pour rester dans les bornes du sujet qui nous occupe, nous devons constater que jamais l'instrumentation n'a été dans un état plus florissant. Le temps donnera raison à nos jeunes compositeurs, et l'école moderne sortira victorieuse de cette crise artistique à laquelle nous assistons en ce moment, nous pouvons affirmer dès à présent que l'art difficile de l'orchestre est loin de péricliter : le style instrumental devient de plus en plus riche et varié ; le public lui-même comprend mieux toutes les délicatesses de l'orchestre, et le jour n'est pas loin où les jeunes compositeurs français, ayant enfin trouvé des librettistes qui leur manquent aujourd'hui, pourront réaliser l'idéal qu'ils poursuivent depuis si longtemps : marier la symphonie aux voix dans de justes proportions scéniques et obtenir au théâtre, comme il l'ont déjà obtenu dans les concerts, le succès dû à leurs efforts et à leur incontestable talent.

Ici doit s'arrêter notre tâche ; notre programme est rempli : nous avons étudié l'orchestre dans tous ses détails, nous en avons suivi l'histoire pas à pas dans toutes ses manifestations. Si nous avons pu montrer par quel enchaînement logique des faits, l'orchestre de nos jours se rattache tout naturellement à l'orchestre du moyen âge, si nous avons pu faire voir que notre bel art instrumental contemporain n'est qu'un héritage que nous recueillons aujourd'hui, après que tant de génies l'ont enrichi et augmenté, nous avons atteint notre but.

FIN.


ML 455 .L414
Histoire de l'instrumentation
Stanford University Libraries
3 6105 042 977 335
Music
DATE DUE
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305
AUG 2 1 1986

